UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308841 6

293

2794

BIBLIOTHÈQUE ST.-BENOIT
16, Rue des Alexiens
BRUXELLES

JEAN BLAIZE
Pour monter
et jouer une pièce

GOT ET REICHENBERG.

Rôles de David Sichel et de Suzel de *L'Ami Fritz*.

" La Petite Bibliothèque "

Série D. *Art et Littérature.*

Pour monter et jouer une pièce

en Famille — à l'École — dans les Sociétés
dans le Monde

La Pièce — La Troupe — L'Étude — La Scène — Les Décors — Les Répétitions — La Tête — Le Costume — La Représentation

PAR

JEAN BLAIZE

41 GRAVURES

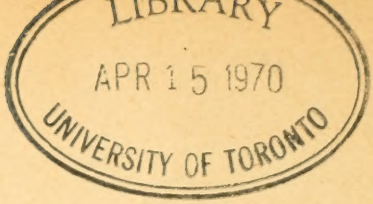
Librairie Armand Colin

Rue de Mézières, 5, PARIS

1912

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

PN
2053
B5



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

JEAN BLAIZE

L'Art de dire *dans la Lecture et la Récitation, dans la Causerie et le Discours* (Édition revue et augmentée). In-18, broché. . **3** fr. **50**
Relié toile jaune, tranches vertes. . . . . 4 fr. 50

L'importance de la diction, lectures et conférences populaires. — La voix. — Le mot. — Le débit. — L'expression. — Le geste. — L'art oratoire, etc.

Récits à dire *et Comment les dire*. In-18, 434 pages, br. . **4** fr.

Conseils de diction. — Récits extraits des auteurs du XIXe siècle (Chaque texte est étudié au point de vue de la ponctuation orale, des liaisons, des inflexions, du ton, du mouvement, du volume vocal). — Liste d'environ deux cents autres récits. — Dictionnaire de prononciation, etc.

Pour bien lire et bien réciter. In-18, 24 gravures, relié. **2** fr.

Émission de la voix. — Articulation. — Prononciation correcte. — Diction expressive. — Comment apprendre par cœur. — Maintien et Gestes.

Similia. In-18 (*Romans pour les Jeunes Filles*), broché. . . **3** fr. **50**
Relié toile bleue. . . . . 4 fr. 50

Tante Cacatois. In-18, illustré (*Bibliothèque du Petit Français*), broché. . . . . **2** fr.
Relié toile rouge, tranches dorées. . . . . 3 fr.

Pour monter et jouer une pièce. In-8° écu, 41 gravures (*La Petite Bibliothèque*), broché. . . . . **1** fr. **50**
Relié toile souple. . . . . 2 fr. 10

POUR MONTER

ET

JOUER UNE PIECE

LE THÉATRE D'AMATEURS

On peut accuser le théâtre d'amateurs d'engendrer des cabotins. Mais qu'est-ce qui n'a pas son danger? Parce que la science n'est pas sans créer des pédants, doit-on renoncer aux études scientifiques?

Si, en toute chose, il importe d'envisager les inconvénients, encore faut-il considérer les avantages et comparer ceux-ci à ceux-là. Or, le théâtre d'amateurs est certainement plus salutaire que nuisible. S'il se bornait à provoquer le rire, le bon rire, n'aurait-il pas déjà droit à quelque sympathie? S'il n'avait pour effet que de donner de l'aisance et de l'élégance à l'être extérieur, de l'assurance à l'être intérieur, ne lui devrait-on pas l'estime que méritent les sports? Il fait plus : pourvu qu'il interprète des œuvres de choix, il procure un intelligent passe-temps. A l'école, il sert d'auxiliaire, d'illustration à l'enseignement de la littérature; en famille, dans les sociétés, il est un des meilleurs motifs de réunions; dans le monde, souvent si frivole, il donne parfois l'essor à de

graves pensées. Il peut, n'importe où, ravir les yeux et les oreilles, dispenser aux âmes un aliment de beauté.

Car l'amateur peut être un véritable artiste. Il doit toujours s'efforcer de l'être.

Au sens étymologique, l'amateur n'est-il pas celui qui aime? *L'amateur doit* aimer *l'art auquel il s'adonne, ce que ne fait pas toujours le professionnel. Certes, le professionnel, avec l'aplomb, la souplesse, l'autorité, qui proviennent de l'habitude, lui est fréquemment supérieur. Mais souvent il manque d'originalité. Tel jeune premier n'est qu'un exemplaire d'un personnage mille fois reproduit; telle grimace comique est exactement celle qu'on a vue se plisser sur d'innombrables masques. L'amateur, lui, dans son jeu, dans sa parole, apporte parfois quelque chose de nouveau, de nouveau au théâtre. Du moins a-t-il rarement certaines façons de dire qui sentent fâcheusement le Conservatoire. Il diffère quelquefois de tant d'acteurs dont le défaut consiste à faire d'inutiles effets, à exagérer les sentiments, à dramatiser outre mesure, à charger. Telle jeune fille, pour être ingénue, ne recourt pas aux manières un peu niaises qui souvent, au théâtre, représentent l'ingénuité : elle reste la jeune fille qu'elle est, et elle est ainsi parfaite. Tel homme du monde, en jouant un personnage distingué, produit une impression de distinction que ne sauraient donner bien des comédiens, et non des moins habiles.*

D'ailleurs, certains rôles exigent de leurs interprètes une sérieuse culture littéraire. Je ne prétends certes pas que tous les acteurs de profession soient des inintellectuels : je dis que beaucoup d'entre eux prouvent l'insuffisance de leur éducation, sinon de leur intelligence. Combien peu sont capables de jouer Hamlet, de person-

nifier ce rêveur penché sur le problème de la vie! Combien peu, dans le rôle de Prospero, auraient aux yeux et au front le rayonnement, ce je ne sais quoi qui distingue le noble magicien d'un père noble ordinaire! Faut-il donc conseiller aux amateurs de s'aventurer dans les difficultés du théâtre de Shakespeare? Évidemment non, en thèse générale. Je veux seulement en venir à ceci, qu'une pièce où l'élément philosophique est plus ou moins prépondérant, où l'un au moins des personnages est un penseur, a plus de chances d'être convenablement représentée par des amateurs choisis dans un milieu lettré que par des professionnels de deuxième ordre.

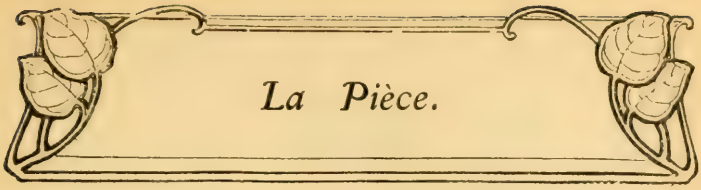
Certains rôles, à cause de leur pureté, de leur caractère sacré, ne sont pas de ceux qu'il sied de réaliser sur une scène ordinaire. Même sans être croyant, on peut juger trop peu chrétienne la Passion que nous donnent les théâtres parisiens. C'est pour répondre à un besoin d'idéalisme qu'Henri Signoret fonda son Petit-Théâtre, où figuraient, jouaient très sommairement des marionnettes, tandis que, dans les coulisses, lecteurs et lectrices parlaient pour elles. La simple poupée qui, dans le Noël *de Bouchor, était la sainte Vierge, représentait certainement mieux la mère du divin enfant que n'eussent fait la plupart des actrices, plus ou moins bien maquillées. Or, avec beaucoup moins de naïveté, le théâtre d'amateurs peut convenir, lui aussi, par une interprétation plus simple, plus pure et plus vraie que ce que nous offrent ordinairement les gens de métier, à des pièces idéalistes, à des œuvres d'une telle délicatesse qu'un effet tant soit peu gros y détonne, que le moindre cabotinisme y devient une profanation.*

Et qu'on ne croie pas que le théâtre d'amateurs soit,

au point de vue matériel, toujours inférieur aux scènes les plus vastes. Sa petitesse est souvent précieuse. N'est-il pas satisfaisant que la chambre où se passe telle action soit seulement grande comme les pièces de la plupart de nos appartements? Ce qui est par trop conventionnel, c'est l'immensité d'un espace qui est censé représenter un salon de petits bourgeois, une mansarde, un cachot. Les réformes effectuées par M. Antoine et, à l'étranger, par d'autres directeurs, réformes tendant à plus de vérité dans la décoration, dans la mise en scène, sont parfois plus facilement réalisables sur un petit théâtre que sur un grand.

En résumé, le théâtre d'amateurs offre parfois d'excellentes conditions pour monter et jouer une œuvre. On peut y faire de l'art tout aussi bien qu'ailleurs. On doit y faire de l'art. Qu'importe que le public soit réduit à une centaine, à une cinquantaine de personnes? Il peut y avoir parmi elles plusieurs de ces âmes auxquelles on ne saurait trop se donner, d'esprit et de cœur. Qu'importe que les efforts dépensés le soient pour une soirée ou un après-midi qui ne se renouvellera pas? Si, au cours de quelques moments, on a participé à créer de la joie, de l'émotion, n'est-on pas récompensé de la tâche accomplie, une tâche agréable d'ailleurs?

Puisse ce petit livre contribuer au progrès du théâtre d'amateurs, progrès vers la vérité, vers la beauté!



La Pièce.

I

La Pièce à ne pas choisir.

Vous désirez monter et jouer une pièce. Je suppose que votre choix n'est pas fait. Si vous avez à votre disposition une bibliothèque théâtrale, si seulement vous avez gardé le souvenir d'un plus ou moins grand nombre de pièces, il se peut que l'étendue d'un tel répertoire vous rende hésitant. Quatre considérations vont vous permettre de beaucoup le réduire.

1° La pièce est-elle DIFFICILE A MONTER ? Cela dépend évidemment des moyens de réalisation sur lesquels vous comptez (scène, décors et troupe). Voyez donc d'abord le lieu ou les lieux où l'action se passe et consultez la liste des personnages. Si vous comparez *Ruy Blas* et *Hernani*, c'est probablement *Hernani* qu'il vous faut écarter, à cause de la foule des figurants (conjurés, montagnards, soldats, peuple). Ce sont d'ailleurs de bien gros ouvrages que les drames de Victor Hugo. Ai-je besoin de vous conseiller la

modestie? A votre place, je préférerais des pièces qui n'exigent qu'un décor et ne mettent en scène que peu de personnages; je préférerais les œuvres en trois actes à celles qui en ont quatre ou cinq. Aussi bien se peut-il que vous désiriez simplement monter une ou plusieurs pièces en un acte. Me permettez-vous de vous avouer que cela me rassurerait? D'autre part, j'admire les audacieux, et je sais que la fortune les favorise... quelquefois.

2° La pièce est-elle IMMORALE?

Il va sans dire que la bienséance doit être observée, surtout si le public est totalement ou partiellement composé de tout jeunes spectateurs. La règle envers les enfants est, n'est-ce pas? de ne leur montrer et de ne leur dire que ce qu'ils peuvent voir et entendre dans une famille scrupuleusement honnête. Quelle que doive être d'ailleurs l'assistance, le choix de l'œuvre doit être d'autant plus prudent que l'inconvenance est moins inconvenante sur une grande scène que sur une petite, où gestes et paroles ont plus d'effet. D'autre part, le rigorisme est un mauvais guide. Devant des adolescents, des scènes d'amour sont parfaitement admissibles pourvu que nulle grivoiserie ne s'y mêle, et je ne sais rien de préférable à celles où l'amour est un pur et noble sentiment. Devant de grandes personnes, une ample liberté peut être laissée à l'auteur. Je ne proscrirais que des œuvres nettement malsaines, entreprises d'industriels qui, non sans l'obtenir souvent, demandent le succès au scandale. Mais votre public sera peut-être plus sévère. C'est à vous de deviner ce qui peut le choquer.

Parmi les spectacles malfaisants, je range ceux où le meurtre, la torture constitue le principal, le seul

La Scène dernière d'*Hernani*. (DOÑA SOL, HERNANI, DON RUY GOMEZ.)

intérêt, ceux où, pour émouvoir des blasés, on s'est ingénié, on s'est complu à répandre le sang, à exhiber des ecchymoses, des plaies, à étaler l'horreur. Non pas, bien entendu, que je rêve une littérature théâtrale sans homicide, sans suicide; ce serait réprouver tous les chefs-d'œuvre dramatiques. On peut souhaiter ne jamais assister à un assassinat, à une exécution capitale ni même à une vivisection, et cependant admirer *Othello*, où le Maure étouffe la douce Desdemona et se poignarde, mais où nous ont été données de profondes études d'âmes sans lesquelles cette fin terrifiante n'aurait pour des esprits sains aucun intérêt. Et à qui donc *Macbeth* peut-il inspirer envers le crime autre chose que de l'exécration? Tandis que les pièces cruelles dont je parlais ne laissent pas de le rendre sympathique, ce crime, grâce auquel on passe, au théâtre, de si bonnes soirées troublantes.

3° La pièce est-elle INEPTE? N'offre-t-elle aucun intérêt, ni par le sujet, archi-usé ou inadmissible ou plus ou moins nul, ni par les personnages, faux ou insignifiants, ni par le dialogue, sans style, sans mouvement, plein de lieux communs, de *mots* qui ont été mille fois ressassés?

4° La pièce est-elle OBSCURE? Il y a obscurité et obscurité. Il y a celle qui dépend surtout de l'œuvre, d'un plan mal tracé, de personnages inconsistants, d'une facture vague, bizarre. Le théâtre de nos jours, le théâtre *à côté*, nous a fourni maints échantillons de ce genre, que certains esprits tiennent pour une quintessence de la littérature. Il y a une autre obscurité, toute relative, celle-là, au degré de compréhension du public. Telle œuvre claire et captivante pour des lettrés peut être obscure et

ennuyeuse pour les élèves d'une école élémentaire, pour un public populaire. Ce qui serait goûté dans tous ses détails par certains salons parisiens pourrait être médiocrement prisé de beaucoup de salons provinciaux. Les milieux sont rares où *Le Canard sauvage*, d'Ibsen, aurait chance d'être sincèrement admiré. Heureusement, les œuvres abondent qui pour la généralité des esprits sont lumineuses, et ce ne sont pas les moins belles.

La Pièce comique.

Vous déciderez-vous pour le comique ou pour le sentimental? Il faut d'abord que vous connaissiez les aptitudes de votre troupe.

Tant mieux si elle est surtout composée de tempéraments aptes à récréer! Car le choix de la pièce comique est plus facile que celui de la pièce sentimentale.

Certes, l'idéal est d'avoir un chef-d'œuvre comique, une de ces comédies qui se distinguent non seulement par le genre très risible des personnages et des scènes, mais aussi par la vérité des caractères, la vraisemblance des situations, par un sens philosophique et enfin par un dialogue aisé, spirituel, savoureux. *Le Voyage de monsieur Perrichon* est un chef-d'œuvre. Qu'elle est humaine et avec quelle verve elle est contée, cette histoire où le bon voyageur prend en aversion le jeune homme qui le sauve d'un péril et donne toute son affection à celui qu'il croit avoir arraché à la mort! Mais *Le Voyage de monsieur Perrichon* est assez difficile à monter et à jouer : quatre actes, quatre décors, douze per-

sonnages, interprétation exigeant beaucoup de finesse.

Si nous prenions autre chose? Notez qu'une très bonne pièce n'est pas indispensable, surtout si vous choisissez le genre comique. En somme, que vous proposez-vous? D'amuser. Eh bien, du même Labiche nous avons une bouffonnerie en un acte, *L'Amour de l'art*, qui, n'appartenant pas au recueil

Le Bourgeois gentilhomme, ACTE III, SC. III.
MONSIEUR JOURDAIN. — Tout beau! Holà! Ho! Doucement!

de ses œuvres, a l'avantage de n'être pas très connue. Un rapin cherche un modèle pour une Judith qu'il veut peindre, une Judith tenant à la main la tête d'Holopherne. Il rencontre chez un pâtissier une dame qui lui paraît avoir les traits de la belle Juive. Pour faire le portrait de la dame, il entre chez elle comme valet de chambre. Malheureusement, elle est toujours gracieuse, bien différente en cela de la terrible héroïne. Il a beau faire pour l'irriter, elle sourit, elle rit. Enfin, le retard d'une couturière la met en colère. Il la dessine alors et lui révèle sa vraie personnalité. Et voilà! Le public est content, car, si cette histoire n'a pas le sens commun, elle

occasionne des situations cocasses où se débitent des bêtises qui font rire.

Un mot peut être très bête et, par cela même, très drôle. Le langage comique est en grande partie fait de ces mots-là. Dans *L'Amour de l'art,* la bonne trouve extraordinaire qu'un domestique se serve d'une brosse à dents, et son étonnement est com-

Les Plaideurs, ACTE III, SC. III.

LE SOUFFLEUR, à Petit-Jean. — Peste de l'avocat!

préhensible; mais voici comment elle l'exprime : « Une brosse à dents! un homme! » C'est une bêtise spirituelle. On n'en peut dire autant de la suivante, bien qu'elle soit de Molière : « Montre-moi tes mains! » ordonne Harpagon à La Flèche pour voir si ce « maître juré filou » ne lui emporte rien. « Les voilà! » dit La Flèche. Et Harpagon de répliquer : « Les autres! » C'est une simple niaiserie. Mais l'impétuosité de l'avare la rend excusable et le rire du public la légitime.

Ne soyons pas trop difficiles quant à la qualité des facéties. Il suffit qu'elles soient admissibles dans la

bouche des personnages qui les émettent et au moment où ils les émettent, et qu'elles nous paraissent devoir *porter*. Et, si nous admettons une balourdise dans une œuvre forte, profondément humaine, comme *L'Avare*, quelle ne doit pas être notre indulgence pour des folies comme *L'Amour de l'art!* Il ne faut guère leur demander plus qu'aux pitreries du cirque, parfois désopilantes. Il suffit qu'elles diffèrent des mauvaises pièces dites comiques par une véritable fantaisie unie à un certain naturel, par des mots qui jaillissent, par une langue malgré tout littéraire parce qu'elle dit nettement ce qu'elle veut dire.

Un autre avantage de la pièce gaie, c'est qu'elle réclame ordinairement moins de talent d'interprétation que la pièce sentimentale. Qu'une situation, qu'un mot soit drôle, il est probable que l'acteur fera sourire, sinon rire, surtout si, par ses traits naturels, par la tête qu'il s'est faite, par son accoutrement, il offre aux regards quelque chose d'insolite. Tandis que, quels que soient les éléments d'émotion que l'œuvre contienne, on ne réussira guère à émouvoir si on ne sait bien jouer et bien dire. Une phrase mal émise, un geste faux, un rien suffit même pour que, voulant attrister, on amuse.

La Pièce sentimentale.

Demandons à la pièce sentimentale de sérieuses qualités de fond et de forme. Le public qu'il ne s'agit pas d'égayer est moins facile à satisfaire. Il observe mieux. Voulez-vous l'intéresser? Les rôles et les situations doivent être conformes à la vérité.

Voulez-vous l'émouvoir? Quelque chose doit lui rappeler la tristesse, le drame de la vie réelle, et cela à un moment où il est peut-être tout disposé à la gaieté. Voulez-vous le charmer? C'est peut-être plus difficile encore. Il lui faut des pensées poétiques, une langue harmonieuse, tout au moins élégante. Et, pendant qu'il est intéressé, ému, charmé, un défaut de l'œuvre, un simple détail peut rompre l'état d'esprit, l'état d'âme créé en lui par les scènes précédentes. Jusqu'au bout de la pièce, le danger est que quelque chose lui paraisse ridicule.

Il est vrai que la qualité littéraire d'une œuvre n'est point un sûr garant du succès. Le triomphe de tant de mélodrames suffirait à prouver le goût médiocre de toute une catégorie de spectateurs (et aussi leur besoin de fortes émotions et d'une sanction à la loi morale). Mais il ne faut pas se préoccuper que du succès. Le théâtre d'amateurs doit lui-même servir à la manifestation du beau. Que dis-je! la question des recettes n'y étant pas envisagée, l'art ne doit jamais y être sacrifié à de fâcheuses prédilections du public. La laideur est le grand mal dont nous souffrons dans la vie sociale, laideur des sentiments, des pensées, des paroles, aussi bien que des choses matérielles : nous avons essentiellement besoin de refuges. Le musée devrait toujours en être un, le théâtre toujours un autre.

Je ne veux pas dire que toute pièce doit être idéaliste, au sens nettement contraire de *réaliste*. Il est à craindre qu'à force de monter dans le rêve l'auteur ne soit pas suivi. Plus d'une œuvre fait d'ailleurs penser au mot du grand spiritualiste : « Le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. » Restons volontiers sur la terre. Le grand art nous montre la

réalité en nous épargnant la banalité. Choisissons de préférence la pièce qui nous élève dans la pensée, dans le sentiment, tout en nous maintenant dans la vie. Je ne parle pas particulièrement de celle qui nous prêche la morale, encore que cette prédication ne soit nullement déplacée au théâtre : je parle de l'œuvre qui nous grandit parce qu'elle est haute.

Polyeucte, ACTE Ier, SC. III.

STRATONICE. — Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.

Mes années de « lectures populaires » ont achevé de me prouver qu'on peut vivement intéresser à des œuvres très élevées le public peu lettré. Je me rappelle une bonne vieille qui pleurait en écoutant la scène où le roi Lear, en pleine démence, répond aux tendres questions de sa pauvre fille Cordelia. Il n'y a aucune raison pour qu'une grande dame eût été plus émue. Un mauvais procédé est de représenter une pièce d'ordre inférieur pour que l'œuvre soit bien comprise. C'est servir un mets de médiocre saveur pour qu'il soit mieux absorbé. Cela se fait beaucoup trop

à l'école, où la récréation théâtrale devrait plus souvent concourir à l'éducation. Que la pièce à jouer devant des enfants soit très claire pour leur intelligence; mais qu'elle soit littéraire, qu'elle soit belle, digne d'être admirée de grandes personnes. Il n'y a qu'un art, plus ou moins simple. Il ne doit pas s'abaisser au niveau des jeunes esprits, mais les

Andromaque, ACTE III, SC. VI.

ANDROMAQUE. — Ah! seigneur, arrêtez!

élever à son niveau. C'est ce que semblent ne pas admettre beaucoup d'auteurs qui écrivent pour l'enfance.

Quant aux divers genres de la pièce sentimentale, tous se valent. Tous les genres sont bons, hors le genre insipide. Le choix dépend de la composition de la troupe. Je me permets, dans ce chapitre, de classer parmi les pièces sentimentales des œuvres très différentes, depuis les bluettes où la grâce touchante se mêle à la gaieté jusqu'aux plus sombres drames, jusqu'aux plus graves tragédies.

Une question pourrait m'être posée : que préférer, la prose ou le vers ? J'ai le plus grand respect de la

prose. Elle est analytique, très utile à l'expression de la vérité réaliste. Mais j'aime tendrement le vers, si puissant dans le charme, si utile à l'idéalisme, et le succès de *Cyrano de Bergerac* prouve que le public reste généralement sensible à cette musique du langage. Si notre représentation doit se composer de deux pièces, que l'une soit en prose et l'autre en vers, à condition que les acteurs sachent parler la langue rythmée.

J'ajoute que, malgré ma prédilection toute naturelle pour ce qui est très beau, j'admets fort bien que l'on ait recours à ce qui est simplement joli. Ne jouons pas que de grands chefs-d'œuvre, ne serait-ce que pour cette raison que les grands chefs-d'œuvre sont rares.

Un Répertoire.

Voyons un certain nombre d'œuvres qui, sans d'insurmontables difficultés ou très facilement, peuvent être jouées sur un théâtre de société.

Il serait déplorable que nous n'y pussions donner quelque tragédie antique, *Œdipe roi* par exemple, « le drame-roi », comme disaient les anciens.

Il serait désolant de nous priver de Shakespeare. Le fait que ses œuvres furent d'abord et longtemps représentées sur des scènes très sommaires devrait nous encourager à monter sur la nôtre *Beaucoup de bruit pour rien, Le Marchand de Venise, Hamlet...*

Il ne faudrait pas non plus nous passer de notre héroïque Corneille, du *Cid*, d'*Horace*, de *Polyeucte...* ni de notre Racine, admirable non seulement dans *Athalie*, *Esther* (œuvres écrites, on le sait, pour des

jeunes filles), dans *Andromaque*, *Iphigénie*, *Bérénice*... mais aussi, mais « surtout », me disait un esprit paradoxal, dans *Les Plaideurs*. Et ce serait de l'aberration que de ne pas demander à Molière ses superbes caricatures : *Le Malade imaginaire* et *Le Bourgeois gentilhomme*, — ses puissantes peintures de monstres : *L'Avare* et *Le Tartuffe*, — sa profonde étude

Horace, ACTE III, SC. VI.

LE VIEIL HORACE. — Qu'il mourût!

psychologique : *Le Misanthrope*, — ses tableaux si humoristiques : *Les Femmes savantes*, *Les Précieuses ridicules*, — ses farces si joviales : *Le Médecin malgré lui*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Dépit amoureux*.

Trois autres rieurs peuvent nous venir en aide : Regnard, avec *Le Légataire universel*, que Weiss, le bon critique, plaçait au-dessus du *Menteur;* Boursault, avec *Le Mercure galant*, et Marivaux, avec *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

Et nous arrivons aux romantiques.

Si la grande ambition nous est permise, nous avons un drame très douloureux, le *Chatterton* de Vigny. *Ruy Blas* est-il trop important? Nous avons, de Victor Hugo, *La Grand'mère*. Du délicieux Musset, nous avons tout au moins *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *Un Caprice*, *Il ne faut jurer de rien;* du pathétique Musset, nous avons *La Nuit d'octobre*.

Athalie, ACTE II, SC. VII.

ATHALIE. — Et vous, quel est donc votre père?

De George Sand, nous avons *Le Marquis de Villemer*. De Murger, l'amusant et touchant *Bonhomme Jadis*. De Banville, nous avons de précieuses pièces, *Gringoire*, *Socrate et sa femme*, *Florise*...

D'autre part, nous ferons bien de prendre à Dumas père *Les Demoiselles de Saint-Cyr;* à Augier *L'Aventurière*, *Le Fils de Giboyer*, *Les Fourchambault;* à Augier et Sandeau *Le Gendre de M. Poirier;* à Dumas fils *Francillon;* à Girardin et Dumas fils *Le Supplice d'une femme;* à Scribe et Legouvé *Bataille de dames;* à Sardou *Les Pattes de mouche*.

Quant à Labiche, c'est toute une source. Nous puiserons, par exemple, dans cette eau vive de la gaieté, *Les Deux Timides*, *Le Voyage de M. Perrichon*, *La Cagnotte*.

Vous pensez bien que Meilhac et Halévy peuvent nous fournir plusieurs grandes pièces, récréatives comme *La Boule* ou attendrissantes comme *L'Abbé*

Esther, ACTE II, SC. VII.
ESTHER. — Mes filles, soutenez votre reine éperdue.

Constantin, et aussi une dizaine de petites pièces, parmi lesquelles *L'Été de la Saint-Martin*.

A ces œuvres il convient de joindre la rieuse *Étincelle*, de Pailleron, et, si nous avons assez d'artistes, le satirique *Monde où l'on s'ennuie*.

Je pense aussi à Erckmann-Chatrian : *L'Ami Fritz* est une des plus charmantes œuvres dont on puisse orner un répertoire. Je pense à Daudet, bien que *L'Arlésienne* soit plus difficile à monter. Je pense, parbleu! à Coppée : *Le Passant* est doué d'une éter-

nelle jeunesse. Je pense à Theuriet, qui a mis tant de simple poésie dans *Jean-Marie*. Je pense à Richepin, à son *Flibustier*, où palpitent aussi d'humbles cœurs bretons.

Et nous parvenons à Maurice Bouchor, qui tient à notre disposition *Nausicaa* et quantité d'autres pièces, parmi lesquelles *Noël* et *Tobie*, qui ne conviennent pas qu'à des marionnettes.

Iphigénie, ACTE IV, SC. IV.

CLYTEMNESTRE. — Venez, si vous l'osez, la ravir à sa mère.

Faisons une large place aux poètes. De Rostand, maints théâtres d'amateurs donnent les *Romanesques*, et ils ont raison.

Ouvrons notre théâtre, rêvons du moins de l'ouvrir à tous les bons auteurs ; à ceux qui parlent gravement à l'esprit et au cœur : Hervieu (*La Course au flambeau*, *Les Tenailles*), Curel (*La Nouvelle Idole*, *L'Envers d'une sainte*). Ouvrons à Lavedan et à Donnay, du moins à l'auteur du *Duel* et à celui du *Torrent*. Ouvrons à ces critiques de la vie sociale qui ont

nom Mirbeau (*Les Affaires sont les affaires*), Brieux (*La Robe rouge*).

Que de genres! Ajoutons-y ce quelque chose de si étrange, de si profond, de si nouveau, que le théâtre doit à Maeterlinck (*L'Intruse*, *Les Aveugles*). Ajoutons-y le réalisme de Jules Renard (*Poil de Carotte*), d'Anatole France (*Crainquebille*).

Mais le rire convient trop à l'espèce humaine

Le Malade imaginaire, ACTE II, SC. VIII.

ARGAN. — Ah! malheureux! ma pauvre fille est morte!

pour que nous omettions, par exemple, Tristan Bernard (*L'Anglais tel qu'on le parle*), Courteline (*Boubouroche*).

Et comment dédaignerions-nous la littérature étrangère moderne? Comment le grand Ibsen ne se dresserait-il pas devant nos yeux en quête de génies émouvants, Ibsen dont tout le monde devrait comprendre *Les Revenants*, Ibsen dont tout le monde peut comprendre un *Ennemi du peuple*? Il faudrait aussi, si nous avions les éléments nécessaires, monter, de Hauptmann, *Les Tisserands*.

Mais nos cervelles françaises ont un impérieux besoin de clarté, et ce n'est pas toujours ce que nous trouvons dans les œuvres étrangères, du moins dans leurs traductions.

Aussi bien nous trouvons-nous actuellement devant un répertoire assez fourni. Sans le moindre espoir de le compléter, je l'augmenterai considérablement à la fin de ce petit manuel.

On pourra m'objecter que la plupart des pièces

Le Misanthrope, ACTE II, SC. IV.

ALCESTE. — Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour.

que je recommande sont bien connues. Le sont-elles de tous les publics? D'ailleurs, les personnes à qui elles sont plus ou moins familières ne peuvent-elles pas avoir grand plaisir à les revoir? D'autres critiques me reprocheront de n'avoir pas toujours un goût raffiné. Du Coppée? fi donc! Du Labiche? pouah! De tels censeurs rétréciraient singulièrement le domaine de la littérature. Il en est parmi eux qui ne découvrent dans Molière que son « manque d'esthétique » et qui trouvent Victor Hugo tout bonnement sonore.

GOT.

Rôle de l'Abbé d'*Il ne faut jurer de rien.*

Les Coupures.

Soyons le plus respectueux possible envers les œuvres que nous représentons; efforçons-nous de les jouer telles qu'elles ont été écrites. La peur des « longueurs » peut porter à des actes de vandalisme. C'est cette peur qui longtemps empêcha de dire en son intégralité le magnifique monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne.

Certaines suppressions sont pourtant fort licites. Si l'on jouait le cinquième acte d'*Horace*, la pièce laisserait considérablement moins d'émotion aux spectateurs; il est très prudent et d'ailleurs très logique de la terminer à la fin des imprécations de Camille. On ne peut qu'approuver aussi la Maison de Molière de réduire à deux actes *Le Dépit amoureux*.

Nous devons, nous, sur nos petits théâtres, faire les sacrifices que nécessite, par exemple, le nombre insuffisant des acteurs. Nous n'avons pas forcément à nous embarrasser de l'intermède du *Malade imaginaire*. Nous pouvons même, à la rigueur, supprimer dans le courant d'une pièce un personnage qui n'a que quelques mots, quelques phrases à dire.

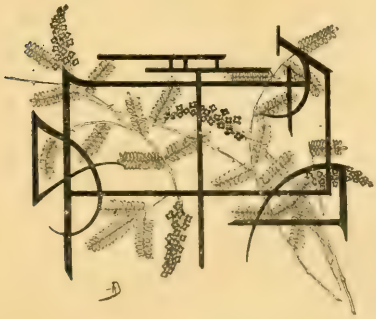
Il me semble parfaitement permis de biffer une grivoiserie, fût-elle d'une scène entière. A l'école, partout où l'on accomplit une tâche éducatrice, la chose me paraît obligatoire.

Encore faut-il effectuer avec soin ces opérations chirurgicales.

En poésie, la coupure est plus déplorable qu'en

prose. On ne peut très souvent pas éviter qu'il n'en résulte l'ablation d'une partie d'un vers ou bien la rencontre de deux vers masculins ou féminins ne rimant pas entre eux.

Le mieux, c'est de choisir une pièce qu'on puisse intégralement jouer avec les moyens dont on dispose et qui, intégralement aussi, convienne au public.



La Troupe.

II

Le Régisseur.

Un régisseur d'abord, un régisseur-directeur, un chef!

Rien ne ressemble moins à une sinécure que les fonctions qu'il assumera. Fonctions ingrates, si l'on considère que le succès dépendra beaucoup de lui et que le public l'en remerciera probablement peu. Qu'il soit philosophe! Je sais bien qu'il peut participer comme acteur à la représentation et récolter ainsi sa part de lauriers. S'il lui est impossible de compléter sa troupe, ne sera-t-il pas obligé de tenir un rôle? S'il a un talent supérieur à celui de ses camarades, ne devra-t-il pas se charger du rôle principal? Cette nécessité de cumuler peut être déplorable. Un chef a bien assez à faire pour être en toute réalité un chef. Le régisseur-directeur (ou le directeur-régisseur) doit sinon choisir la pièce, du moins en prendre à fond connaissance; il doit constituer la troupe, se préoccuper de la scène, des

décors, des accessoires, fixer les rendez-vous, diriger chaque répétition et surveiller la représentation.

Puisse-t-il avoir de sérieuses connaissances littéraires et, qu'il sache ou non jouer lui-même, nettement savoir comment on joue! Cela n'est pas souhaiter qu'il impose toujours ses idées aux acteurs, ne leur demande jamais avis ni conseil. La fermeté courtoise de son commandement doit être une des manifestations de son énergie; mais admettre d'autres compétences que la sienne n'est pas incompatible avec le maintien de son autorité.

Parfois, il n'obtiendra l'attention, l'obéissance, il ne mènera à bien l'entreprise, que s'il ajoute à beaucoup de politesse pas mal de diplomatie. Car il se peut qu'il n'ait pas autour de lui que bonne volonté, modestie, facilité de caractère. Il se peut qu'un tel ne soit pas content du rôle qui lui est offert; que nul ne veuille se charger d'une « panne », laquelle pourtant doit bien échoir à quelqu'un. Il se peut que Mlle X... ne consente pas à se vieillir; que Mme Y... qui n'est plus de la première fraîcheur, se croie trop jeune pour avoir dans la pièce une fille de quinze ans. Combien alors le régisseur doit savoir déplorer les nécessités des circonstances, faire appel à l'esprit de sacrifice! Quel doigté lui est nécessaire pour produire de l'harmonie avec ce clavier rebelle qu'est parfois une troupe!

Il va de soi qu'avant de distribuer les rôles, il doit avoir fait un heureux choix de concours. Et comment l'aurait-il fait sans s'être préalablement rendu compte de l'absence de vices rédhibitoires chez les sujets à choisir? Peu difficiles à constater, ces vices : l'excessive timidité, le trop de faiblesse

de la voix, de l'articulation, quelque ridicule dans la parole, dans l'aspect.

A moins que ce dernier défaut puisse être utilisé. Le bredouillement de Raymond Poisson, un fameux comédien du XVIIe siècle, était si plaisant dans le Crispin de *L'Écolier de Salamanque* que tous les acteurs qui reprirent le rôle durent bredouiller. Dans *L'Avare*, c'était un vrai boiteux, Louis Béjart, le beau-frère de Molière, qui jouait La Flèche, « ce chien de boiteux ». Quelques-uns de nos lecteurs se rappellent sans doute la bouche démesurément ouverte, le fréquent bâillement de Joly, le créateur des *Surprises du divorce*. Or, cette bizarrerie était, dit-on, un véritable tic.

Il est parfois malaisé de savoir à qui un personnage doit être confié. Je n'oublierai jamais une normalienne qui, dans *Un Client sérieux*, faisait Lagoupille. Je n'aurais jamais pensé que cette sérieuse élève-maîtresse pût mettre dans ce rôle un si amusant réalisme. Personne n'eût deviné une jeune fille en ce bonhomme à la tignasse hirsute, à la moustache énorme. C'était l'abrutissement même.

Au contraire, il arrive souvent que telle personne a toutes les qualités de tel rôle. Le régisseur doit songer à ses relations, se demander quelles sont celles qui, par leur extérieur, leur tempérament, sont les plus aptes à tenir certains emplois.

Les divers Emplois.

Peut-être n'est-il pas inutile de repasser ici la liste des emplois les plus typiques. Ceux de la tragédie existent presque tous dans le drame, et, parmi ceux

du drame, quelques-uns se retrouvent dans la comédie.

Voyons d'abord les rôles masculins.

Le PREMIER RÔLE se distingue par sa belle prestance, par la vigueur, l'ampleur de son jeu, par sa voix mâle et vibrante. C'est Horace, Ruy Blas. Il peut être plus ou moins âgé. C'est Othello, qui « descend la pente des années ».

Le JEUNE PREMIER doit avoir, bien que parfois atténuées, les qualités du premier rôle, la chaleur par exemple; mais il doit personnifier la jeunesse, l'amour, et généralement l'élégance, la beauté. Il lui faut toutes les qualités nécessaires à un homme pour n'être pas le moindrement ridicule aux yeux du public en tombant à genoux aux pieds d'une femme. C'est Armand Duval, dans *La Dame aux camélias.* Il peut être laid, malingre, estropié : Pierre le rémouleur, dans *Les Deux Orphelines.*

L'AMOUREUX est une sorte de jeune premier, mais plus jeune encore d'allures, de voix, gracieux, pimpant, gentil comme tout ce qui est printanier. C'est Noël, dans *L'Été de la Saint-Martin;* c'est Octave, dans *Le Bonhomme Jadis.*

Autant le jeune premier et l'amoureux doivent attirer la sympathie, autant le TROISIÈME RÔLE (le TRAÎTRE, dans le drame) doit déplaire, révolter, répugner, non seulement par l'abomination de ses actes, mais par l'expression sombre, au moins perfide, de sa physionomie, par le timbre acerbe ou l'inflexion mielleuse de sa voix, par quelque chose de vil, parfois de rampant, dans tout son individu : Narcisse, dans *Britannicus*; Rodin, dans *Le Juif errant.* Geinter, un acteur de Marseille, jouait si magistralement le

don Salluste de *Ruy Blas* qu'on l'attendait à la sortie pour l'injurier.

Passons au PÈRE NOBLE, bien caractérisé par le substantif et l'adjectif qui le dénomment. C'est la vieillesse respectable, grave : Lusignan, dans *Zaïre;* don Ruy Gomez, dans *Hernani.*

Et, sans nulle transition, arrivons aux COMIQUES.

Dans la comédie classique, le PREMIER COMIQUE se subdivisait en deux groupes, dans l'un desquels étaient classés les valets qui portaient la grande livrée, la grande casaque : Mascarille (de *L'Étourdi*), Hector (du *Joueur*); de l'autre groupe faisaient partie Gros-René (du *Dépit amoureux*), Scapin (des *Fourberies*), Crispin (du *Légataire universel*, mais non pas les autres). Sganarelle du *Festin de Pierre* était du premier groupe, et Sganarelle du *Médecin malgré lui* était du second!

Le SECOND COMIQUE était un valet comme *La Flèche* de *L'Avare*, Covielle du *Bourgeois gentilhomme*, ou tel autre personnage de second plan, comme le Marquis du *Joueur*.

Si je considère le théâtre actuel, je ne vois pas d'autre différence entre le premier et le second comique que celle de l'importance des rôles, d'ailleurs si divers.

Dans le répertoire classique, il y avait aussi, et le terme est encore usité, les FINANCIERS, personnages plus ou moins cossus, personnages d'un certain âge, mais qui pouvaient avoir gardé leur jovialité, leur rondeur de langage, leur goût du plaisir. Les financiers comme Turcaret étaient appelés VENTRES DORÉS, à cause de leur veste, dont le fond était de drap d'or, à cause aussi de leur richesse.

On a rangé à tort parmi les financiers les RÔLES A MANTEAUX (ou les MANTEAUX), autre appellation provenant de l'habillement. Bartholo, du *Barbier de Séville*, est un rôle à manteau. Or, quelle analogie y a-t-il entre le tuteur de Rosine, ce moraliste grognon, et Turcaret, ce financier cynique et rieur?

Un vieux comique, quel que soit son caractère, est un GRIME. On dit parfois aussi GANACHE, ce qui précise alors son genre. Argante, dans *Les Fourberies de Scapin*, Géronte, dans *Le Légataire universel*, sont de pures ganaches.

Du côté des femmes, nous avons, conformément à la troupe masculine : le PREMIER rôle, à la noble taille, à la beauté sévère, à la voix grave et puissante : Hermione, dans *Andromaque*, Marguerite de Bourgogne, dans *La Tour de Nesles;* la JEUNE PREMIÈRE, dont les yeux, s'ils ont aussi des flammes, ont de doux rayons : doña Sol, dans *Hernani*, Antoinette, dans *Le Gendre de M. Poirier*; l'AMOUREUSE, exquise de fraîcheur juvénile : Lucile, dans *Le Dépit amoureux*, Loyse, dans *Gringoire*; la MÈRE NOBLE, imposante, parfois ridicule, comme Philaminte, des *Femmes savantes*, parfois charmante sous ses cheveux blancs ou blanchissants, comme la marquise dans *Le Marquis de Villemer*. On peut considérer comme un TROISIÈME RÔLE la femme perverse, cruelle, physiquement et moralement hideuse, par exemple la Frochard des *Deux Orphelines*.

Quant à la candeur, elle est incarnée par ce lis qui a nom l'INGÉNUE. On dit encore « jouer les Agnès », tant la jeune élève d'Arnolphe, dans *L'École des femmes*, est un type d'ingénue. Suzel, dans *L'Ami Fritz*, en est un autre.

La SOUBRETTE, c'est, au contraire, l'assurance, la

malice, l'impertinence. Ce genre fait tout de suite penser à Dorine, dans *Le Tartuffe*.

La COQUETTE, elle non plus, ne manque pas de hardiesse; elle a du moins celle de se faire admirer : Célimène[1], dans *Le Misanthrope;* Mme de Léry, dans *Un Caprice*.

N'oublions pas la DUÈGNE, bien que, généralement, elle n'ait rien d'admirable, bien qu'elle soit souvent laide, acariâtre, méchante, malhonnête. Tout le monde connaît les duègnes qui, dans *Ruy Blas*, importunent la pauvre jeune reine.

Si nous n'avons rien dit des CONFIDENTS, c'est que nous avions l'intention de les mentionner avec les CONFIDENTES. La tragédie avait essentiellement besoin de personnages chargés de converser avec les rois, les reines, les princes, les princesses. D'où ces gouverneurs, ces gouvernantes, ces suivants et ces suivantes. Aussi bien le théâtre moderne ne peut-il non plus se passer de confidents ni de confidentes. Tel ami, tel visiteur, tel domestique d'un personnage principal n'existe dans une pièce que pour recevoir de lui ou lui faire des confidences, en réalité adressées au public.

Dans la troupe féminine comme dans la masculine, il y a les simples UTILITÉS, emplois qui n'ont d'autre importance que de contribuer à la représentation par quelques phrases, quelques mots, quelque action plus ou moins infime. Il y a enfin les FIGURANTS des deux sexes. Si vous avez besoin de figurants, ne les prenez pas au hasard, et surtout choisissez avec soin les utilités. La gaucherie, l'étourderie d'un acteur

1. A cause de son importance, on range parfois le rôle de Célimène parmi les premiers rôles.

des plus subalternes peut produire un déplorable accès de rire. Ce n'est rien que d'apporter une lettre : encore faut-il qu'elle soit apportée ni trop tôt ni trop tard, et d'une façon correcte.

Et maintenant, que penser de cette classification? Qu'en ce qui concerne le théâtre classique, elle est assez imparfaite. Qu'est-ce que Néron, dans *Britannicus?* Par l'importance du rôle, un grand premier rôle; mais, par le caractère, un troisième rôle. Quant à classer les emplois dans le théâtre actuel, il n'y faut pas songer. Qu'est-ce que Gringoire, je vous prie? Un comique, parce qu'il fait rire? Mais, d'autre part, il émeut jusqu'aux larmes. Le théâtre tient de plus en plus compte de la complexité de l'être humain. Voyez la vie telle qu'elle est, et essayez de classer ce commis-voyageur qui, entre deux hâbleries, tombe dans une morne tristesse; cette jeune fille qui est tour à tour naïve, rouée, impertinente; cette coquette, cette frivole, dont l'âme est envahie par le grand amour, pur et constant!

Le Machiniste.

Selon l'importance de la décoration, de la mise en scène, un MACHINISTE vous est plus ou moins indispensable. J'appellerais cet homme « le dieu de la machine » si le régisseur ne méritait ce titre encore plus que lui. Il doit être habile de ses mains, réunir les connaissances de plusieurs ouvriers différents. C'est lui qui, particulièrement, s'occupera non seulement de la plantation des décors, de la pose des meubles, mais encore de l'éclairage, du fonctionnement du rideau.

A mon début sur un grand théâtre, je jouais dans un mélodrame qui avait été répété sans machinistes. L'un d'eux, entendant, vers la fin d'un acte, une phrase à effet et jugeant que c'était la dernière, lâcha le rideau, l'immense rideau à l'énorme perche horizontale. Une actrice, le premier rôle, fut assommée. Un tel accident ne peut évidemment pas se produire sur un petit théâtre; mais un machiniste incapable ou négligent peut causer de désagréables anicroches.

Il vous faut aussi quelqu'un qui se charge des ACCESSOIRES. Comme il est prudent de ne pas compter sur maintes bonnes volontés, de ne pas multiplier les emplois, il est préférable que le machiniste soit aussi l'accessoiriste.

Musiciens et Chanteurs.

Alors même que le sujet serait de ma compétence, le cadre de cet ouvrage me défendrait de m'occuper de l'opéra, de l'opéra-comique et même de l'opérette. Je veux du moins émettre ici le vœu qu'on ne supprime pas la musique et les chants de certaines tragédies, de certaines pièces poétiques. Par exception, je demande ainsi que l'on complique les choses; mais, Dieu merci! dans notre pays où la musique a fait de si grands progrès, il n'est pas bien rare d'avoir un chef d'orchestre qui l'aime et la sente profondément, qui ait le feu sacré; il n'est pas bien rare d'avoir de bons musiciens et de bons chanteurs. Et les difficultés se réduisent vraiment à peu de chose s'il ne s'agit que de couplets à soutenir au piano. Mais certaines écoles normales, par exemple,

ont de tels éléments vocaux que de tout autres ambitions leur sont permises. J'en connais où les chœurs sont remarquables de puissance et de justesse, où les élèves-maîtresses, dans le coin de nature qui est leur domaine, dans la sérénité du soir, chantent ensemble pour leur propre satisfaction.

Le Souffleur.

Emploi modeste, mais nullement dédaignable. Songez à ce que peut devenir une représentation sans le chuchotement tutélaire.

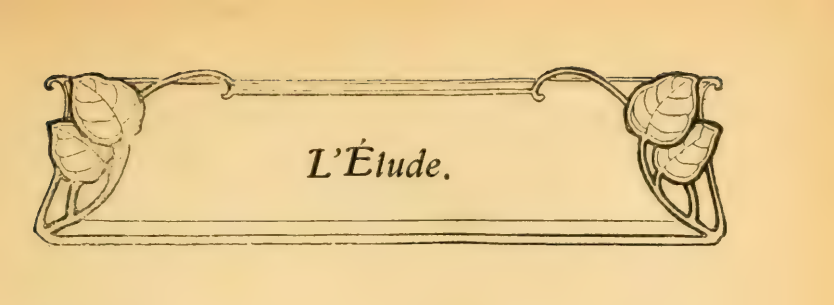
Un soir, Agar, la grande tragédienne, me pria de lui souffler. Honneur insigne! Tout ému, je m'installai dans la niche. Agar, je ne sais plus dans quel rôle, apparut, parla. A un moment, je m'oubliai à contempler cette vivante statue si noblement drapée, ces bras d'un si beau marbre. Manqua-t-elle de mémoire ou eut-elle un temps à prendre? Toujours est-il qu'un silence se produisit. Mes yeux se précipitèrent sur la brochure et retrouvèrent le passage laissé. Mais quel effroi avant de le découvrir!

Le souffleur doit être constamment prêt à émettre les mots que l'acteur peut attendre. Plus il connaîtra la pièce, mieux cela vaudra. Le souffleur de la représentation doit être celui des répétitions.

Sa meilleure place est incontestablement devant la scène, sous cette espèce de boîte qu'on appelle *capot*. Dans les nombreux théâtres d'amateurs où il ne peut être ainsi casé, il se dissimulera de son mieux dans la coulisse, le plus près possible du bord de la scène.

Il doit alternativement regarder son texte et, un

doigt posé tout auprès de ce qui va suivre, lever le visage vers l'acteur. En l'observant, il se rend mieux compte de la meilleure façon de lui venir en aide. Lui souffler constamment pourrait le troubler. Je suppose, bien entendu, qu'il a affaire à quelqu'un qui sait presque parfaitement. En tout cas, il ne doit pas lancer de trop longues séries de mots. Souvent, un commencement de phrase, de proposition, deux ou trois vocables, suffisent. Et c'est le visage levé qu'il doit les prononcer, en les articulant d'une façon on ne peut plus distincte, en les chuchotant si la scène est petite, en les murmurant quand l'acteur se trouve un peu loin, en les lançant un peu fort dans le bruit des applaudissements. Il doit aussi, pour répéter les mots au besoin, deviner si on n'a pas saisi ou si on cesse de parler à cause d'un temps à prendre, d'un jeu muet à effectuer.



III

Le Genre de la pièce.

Les rôles sont distribués. Une première étude s'impose, étude chez soi.

D'abord, lire TOUTE LA PIÈCE, ou, du moins, avoir attentivement assisté à une lecture de la pièce. Car il faut, avant tout, se rendre compte du genre de l'ouvrage. Un jeu et une diction qui conviennent à une catégorie d'œuvres sont hors de la vérité dans une autre catégorie d'œuvres. Et je ne fais pas simplement allusion au genre sérieux et au genre comique.

La Nuit d'octobre me servira de premier exemple, bien que ce ne soit pas une pièce. C'est justement parce que ce n'est pas une pièce, parce que c'est un poème où la Muse symbolise la voix consolatrice que le Poète écoute en lui, un poème plutôt qu'un véritable dialogue, c'est pour cela qu'on a tort de théâtraliser, de matérialiser cette œuvre, d'en faire un acte où un monsieur et une dame vont et viennent,

se livrent à toute une pantomime. Tel acteur jette par terre le médaillon, le portrait de l'infidèle, et, à la fin, le ramasse et le baise! Comment ne pas comprendre que la vérité consiste à réduire le plus possible la mise en scène, à immobiliser le plus possible et le Poète et la Muse?

Mais de ce que *La Nuit d'octobre*, comme les autres *Nuits*, doit être jouée très sobrement, il ne s'ensuit pas que tel autre interprète ait raison de ne jamais regarder la Muse. Tout immatérielle qu'elle est, elle a, dans la pensée de Musset, une forme corporelle. « Prends cette lyre, approche », lui dit le Poète. Aussi bien y a-t-il là, sur la scène, une femme qui la représente. Il est donc bizarre que, cette actrice se trouvant derrière le Poète, il parle toujours à la Muse en regardant devant lui. C'est comme si, pour le spectateur, il y avait deux Muses.

Passons à *L'Aventurière*. On peut ne pas aimer les vers d'Augier. Quitte à m'attirer certaines foudres, j'avoue les trouver joliment tournés. Toujours est-il que ce n'est pas un mélodrame : outre une extrême habileté de constructeur de pièces, il y a là un art parfois délicat d'émouvoir, d'égayer. Ce n'est pas une œuvre intense, puissante, comme les drames de Victor Hugo. C'est une comédie et non un drame; une comédie et non, à aucun moment, une bouffonnerie. Voilà les raisons pour lesquelles Annibal ne doit pas être ce que tel acteur fait de lui : un matamore à la voix énorme, un ivrogne hurlant, frappant de formidables coups sur la table où il boit, hoquetant d'une façon dégoûtante. Ainsi présenté, le personnage est trop puissant, trop grossier. Il serait admissible à l'Ambigu, il détonne à la Comédie-Française.

D'autre part, comment ne pas déplorer la manière dont la tragédie est souvent jouée de nos jours? On la transforme en drame moderne, on s'ingénie à la rendre réaliste. Certes, Gil-Naza eut mille fois raison d'étudier le *delirium tremens* de Coupeau à l'asile Sainte-Anne; mais ce qui est vrai dans *L'Assommoir* ne l'est pas dans *Andromaque*, et Oreste diffère d'un aliéné vulgaire. Pourquoi? Parce qu'il appartient à la tragédie, au genre noble par excellence. Chez les fous des hôpitaux, la bouffonnerie se mêle parfois à l'horreur. Oreste, lui, ne doit pas avoir un seul geste qui soit le moindrement risible. Jusqu'au bout, sa démence reste sublime. Et ce que je dis du jeu, je le dis de la diction. C'est une diction de drame, de comédie, que nous sert plus d'un tragédien actuel, une diction qui manque d'ampleur. Le goût du naturel fait commettre au théâtre autant de bévues que celui de l'emphase. L'erreur est de croire qu'il n'y a qu'un naturel. Cette erreur, toute une partie du public la partage. N'avez-vous pas entendu dire : « Je n'aime pas Mounet-Sully. Personne ne parle comme il dit les vers. » Mais, pardon! personne dans la vie ordinaire ne parle en vers, ne joue la tragédie. Agar n'était pas du tout naturelle dans *Les Fourchambault*, où, pour tirer un billet de mille francs de son porte-monnaie, elle avait l'air d'accomplir quelque fonction sacerdotale, et, pourtant, elle était très naturelle en Phèdre, en Camille, en Pauline.

Le Rôle.

Supposons que *Gringoire* a été choisi.

Qu'est-ce que *Gringoire*? Une pièce tour à tour

pathéthique (d'un pathétique qui ne va pas jusqu'aux violences du grand drame) et comique (d'un comique qui n'est pas celui du vaudeville); une pièce romantique où il y a quelque réalisme (la faim y joue un certain rôle) et beaucoup de poésie; une pièce fine, délicate. A quelle époque se passe l'action? En mars 1469. En mars, il fait encore froid, et c'est pourquoi Gringoire, d'ailleurs déprimé par le jeûne et effrayé par les archers qui le conduisent, arrive en grelottant.

Maintenant, représentez-vous bien le personnage que vous avez à jouer. Pour cela, ne considérez pas seulement tout ce qu'il dit, mais tout ce qu'on dit de lui. Supposons que vous devez être Gringoire.

Qu'est-ce que Gringoire? Un PAUVRE HÈRE, un baladin. Voilà ce qu'il est pour la foule, qu'il amuse. Mais dans son âme qu'y a-t-il? De la bonté, de la justice, de l'enthousiasme, de l'amour. C'est un POÈTE. Son âge? Vingt ans. Mais la jeunesse n'illumine pas toujours ses traits : il est chétif, il mange rarement à sa faim. La misère, le mépris qu'on lui témoigne, le rendent timide. Il est à cent lieues de penser que puisse naître en Loyse un sentiment qui tant soit peu réponde à celui qu'il éprouve pour cette radieuse beauté, pour cette fille de riche drapier. Un FAIBLE donc, physiquement et moralement; mais un de ces faibles qu'UN IDÉAL PEUT TRANSFIGURER, MÉTAMORPHOSER, un de ces timides qui ont en eux beaucoup de fierté, d'héroïsme.

Voilà Gringoire. N'est-ce pas ainsi qu'il se dresse en votre pensée, avec sa grêle silhouette, ses jambes dont le maillot laisse voir toute la maigreur, avec ce « méchant pourpoint troué » dont il enveloppa, un jour, deux pauvres petits enfants grelottant de froid?

Son visage? Imberbe, pâle, creusé aux joues. Une figure douloureuse, qui va s'éclairer devant le festin merveilleux. Beaucoup de douceur dans les yeux, qui rayonneront tout à l'heure, dans la scène où il plaide devant Loyse la sainte cause du poète, où la ballade qu'il récite fera sangloter la bien-aimée.

Sa voix? Gringoire parle d'abord faiblement, comme un homme « ivre de faim »; puis, dans l'exaltation, viendra la sonorité. La diction de Gringoire est parfois toute simple, toute PROSAÏQUE; c'est grâce au plus parfait naturel qu'elle produit les effets les plus comiques. Mais, dans la déclamation des ballades, le plein LYRISME est exigible. Dans celle des *Pendus*, faites bien sonner et allongez bien les rimes en *ore*.

Scène par scène, poursuivez l'étude de ce rôle où il y a tant de choses à rendre : peur et courage, convoitise de l'estomac et ivresse du cœur, humilité et amour-propre, amertume et bonheur, etc.

La Copie du rôle.

D'ores et déjà, pour peu que vous soyez sûr que d'importantes coupures ne seront pas faites aux répétitions, il convient que vous appreniez par cœur. Copier le rôle vous aidera à le retenir. C'est pourquoi je vous engage à le copier, même si vous pouvez étudier à votre gré dans le livre. Prenez des feuilles de papier écolier; faites un cahier avec les doubles feuilles coupées au milieu, dans le sens de la largeur; réservez des marges qui aient au moins le tiers de la page, et écrivez lentement, en gros caractères très lisibles; tracez chaque mot aussi nettement dans

votre esprit que sur le papier. La marge est pour les RÉPLIQUES, c'est-à-dire les mots que vous devrez entendre avant de parler à votre tour. Si la phrase unique ou dernière de la réplique est courte, notez-la entièrement; si elle est longue, notez au moins les cinq ou six derniers mots.

L'Étude par cœur.

Les uns préfèrent apprendre une ou deux scènes par séance; les autres, repasser à chaque séance un acte ou même tout le rôle. L'essentiel est de repasser suffisamment TOUTES LES SCÈNES.

Commencer par bien considérer l'ensemble du texte à apprendre, puis observer les détails. S'il s'agit de vers, se préoccuper d'abord de la rime, puis de la césure, des accents rythmiques[1]. Prenons ces deux vers du *Cid :*

> Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port,
> Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

J'observe d'abord *port* et *mort*. Puis, je note en moi-même le contraste entre ce vers brisé à chaque accent rythmique posé de trois en trois syllabes :

> Et la TERre, et le FLEUve, et leur FLOtte, et le PORT,

et ce vers auquel l'absence de véritable césure, de brisure, donne tant d'ampleur :

> Sont des champs de carnage où triomphe la mort.

J'en viens à cette question que vous pourriez me

1. Accents d'intensité sur les mots plus ou moins indispensables.

poser : faut-il apprendre en lisant silencieusement ou en lisant à voix plus ou moins haute? Je vous répondrais d'abord par cette autre question : comment retenez-vous mieux les mots, en les voyant ou en les entendant? J'avoue que jusqu'au livre de M. Maurice Ajam[1], je ne m'étais jamais préoccupé de savoir si j'étais un *visuel* ou un *auditif*. Maintenant, je me rends compte que je suis un auditif et un visuel, sans pouvoir constater ce que je suis surtout. Et un grand nombre de gens doivent être de mon acabit. Il n'y a d'ailleurs pas, probablement, de purs visuels ni de purs auditifs. Donc, à moins que vous n'appartenez beaucoup plus à l'une des catégories qu'à l'autre, employez les deux procédés : premièrement, relisez maintes fois votre texte sans parler, photographiez-le en vous-même; secondement, redites-le maintes fois à haute voix en vous écoutant, phonographiez-le en vous-même.

Et d'ailleurs, avant de vous préoccuper particulièrement des locutions, des termes, efforcez-vous de retenir les images que l'auteur fait passer devant vous, en vous. Un des correspondants interrogés par M. Ajam lui répond : « Si je pense à une chose, je ne vois jamais son nom écrit, mais je vois son image. » Nous sommes légion à voir des images en pensant. C'est la façon de penser du poète, ou l'une de ses façons.

Il faut arriver à savoir imperturbablement, à réciter, EN TANT QU'EXERCICE, avec une extrême volubilité, et cela sans presque penser à ce qu'on dit.

1. *La Parole en public.*

L'Articulation et l'Émission.

Vous savez votre rôle. Commencez à réaliser le personnage que vous concevez, à le réaliser avant les répétitions.

Il est clair qu'il vous faut des notions de diction. Un acteur formé par M. Antoine me soutenait cette opinion adoptée par toute une école, que, pour jouer la comédie actuelle, il est inutile d'apprendre la diction. L'étude de la diction ne servait, selon lui, qu'à faire des diseurs, des gens qui récitent des morceaux détachés (et aussi, j'imagine, des tragédiens, des comédiens du répertoire classique). J'eus l'occasion d'entendre dans une pièce le jeune homme qui avait raisonné ainsi, et je constatai qu'il lui manquait justement la netteté de parole, l'autorité verbale, le style que lui eût donné l'étude de la diction. Lui aussi prenait pour le « naturel » exemplaire cette pauvre émission de la voix, cette mollesse d'articulation, ce laisser-aller avec lequel nous parlons ordinairement.

La vérité, c'est que, même dans une pièce réaliste, nous devons avoir une élocution meilleure (et cela n'est pas beaucoup dire) que celle qui nous sert dans la vie réelle. Pourquoi ? Tout simplement parce que, dans la vie réelle, nous nous adressons à une, à deux, à quelques personnes, tandis qu'au théâtre il s'agit de nous faire entendre, comprendre de tout un public.

Les trois ouvrages qu'un auteur qui me touche de très près a consacrés à la diction[1] me dispensent

1. Jean Blaize, *L'Art de dire*, *Récits à dire et comment les dire*, *Pour bien lire et bien réciter* (Librairie Armand Colin).

d'allonger beaucoup le présent chapitre. Je le réduirai à quelques conseils.

Il faut d'abord qu'avec les mots, les phrases de votre rôle, vous vous exerciez à bien mouvoir vos muscles buccaux, à bien articuler voyelles et consonnes.

Il faut ensuite que vous appreniez à émettre votre voix, non pas en la poussant, mais en la PORTANT le plus loin possible. Écoutez M. Pierre Bonnier, le savant laryngologiste : « La voix bien émise, bien posée, est comme une arche de pont qui repose également sur ses deux extrémités; notre voix doit nous donner la sensation qu'elle a deux points d'appui, son point de départ, qui est nous-même, et son point d'arrivée, le public, la salle, le fond de la salle[1]. » De même que le son d'un piano ouvert, beaucoup plus que celui d'un piano fermé, a pour caisse sonore toute la salle, c'est toute la salle que votre voix devra avoir pour caisse sonore. « Un bon chanteur, un bon orateur, dit encore le docteur Bonnier, saisissent dès leur première syllabe la sonorité de la salle dans laquelle ils donnent leur voix. En réalité, le procédé consiste à ajouter aux cavités organiques dans lesquelles nous formons notre voix la vaste cavité que forme la salle elle-même et à la faire contribuer à la résonnance de cette voix. Au lieu de placer la voix dans notre poitrine, dans notre gorge, dans notre masque ou dans notre nez, nous la plaçons dans la salle, là où elle doit être entendue[2]. »

C'est évidemment aux répétitions que vous pourrez

1. *La Voix*. Alcan, édit.
2. *Id.*

le mieux apprendre à émettre votre voix. Pour le moment, choisissez la pièce la moins petite que vous ayez à votre disposition, figurez-vous que vous avez devant vous la salle où sera votre public, et exercez-vous à dire votre rôle en parlant au mur le plus éloigné, en y appuyant votre voix.

La Prononciation.

Êtes-vous certain d'avoir une prononciation toujours correcte? Je voudrais que le théâtre d'amateurs contribuât à propager la bonne prononciation. Hélas! dans la bouche d'un très grand nombre de nos contemporains, illettrés et lettrés, les mots ne sont plus ce qu'ils devraient être.

Maintes régions, la région parisienne entre autres, ont perdu l'*r* du bout de la langue, cette vibration, si douce à l'oreille et pouvant être si énergique, qui a été remplacée par celle de la luette ou par un simple raclage au fond de la bouche. C'est le bruit qu'on fait en se gargarisant ou bien en ronflant. Dois-je vous conseiller l'emploi de l'*r* linguale? Non, à moins qu'elle ne vous soit naturelle ou que vous ne l'ayez parfaitement acquise. Beaucoup de personnes arrivent difficilement à l'obtenir et certaines n'y parviennent jamais. Elle est d'ailleurs très désagréable pour peu qu'elle soit trop roulée. D'ailleurs encore, l'articulation gutturale est logique dans la comédie de nos jours. L'*r* linguale, alvéolaire, n'est réellement nécessaire que dans la tragédie, dans le drame lyrique.

A Paris, par exemple, l'*l* mouillée, si jolie, a disparu. Littré l'a vainement recommandée. Il faut aller

du côté d'Aurillac pour entendre *O-ril yak* (au lieu de *o-ri-yak*). Le verbe *briller* brille moins depuis qu'on prononce *bri-yé* (et non plus *bril-yé*). Il faut nous soumettre. Nous ne pouvons plus, sans parler d'une façon provinciale, dire *fille*, *famille*, comme le disaient nos pères. Et nous ne devons pas parler d'une façon provinciale, parce que la prononciation parisienne (j'entends la bonne) est partout bien reçue en France, tandis qu'il n'en est pas de même pour la prononciation de telle ou telle province.

Nous allons probablement perdre aussi l'articulation qui fait sentir la consonne redoublée, articulation qui donne tant de force, comme dans *allègre* (où l'on ne fait pas entendre deux *l*, mais où l'on termine l'articulation d'une *l* après une courte suspension). Ici, nous devons contribuer au maintien, possible encore, de la prononciation traditionnelle. Ce qui, bien entendu, ne veut pas dire qu'il faut prononcer avec la suspension de la consonne les mots *ballon*, *commissaire*, *anneau*, *arranger*, *essuyer*, *attabler*, et tant d'autres. La prononciation qui tient compte de l'*l* redoublée convient généralement à des mots moins employés, des mots scientifiques par exemple : *constellation*, *commissure*, *annulaire*, *torride*, *ossuaire*, *attique*... Quant à prononcer comme s'il y avait deux *l* quand il n'y en a qu'une, quant à dire, ainsi que tant de Parisiens : *tul l'as vu*, c'est une véritable faute.

Enfin, si nous ne réagissons pas, nous perdrons le son de l'*e* ouvert (*è*) dans une multitude de mots. C'est la grande majorité des Français qui prononce l'*e* fermé (*é*) dans *des*, *les*, *mes*, *tes*, *ses*, dans les mots terminés par *aie*, *aient*, *ais*, *ait*, *aix*, *ès*, *et*, *ets*. Or, dans tous ces mots (excepté *gaie*, *gais*, *je sais*, *il sait*),

c'est l'*e* ouvert qu'il faut prononcer. En fermant l'*e* dans un si grand nombre de vocables, on amaigrit, on appauvrit notre belle langue.

De ce qui précède, concluons que la paresse est une cause des changements que subit la prononciation.

Chose curieuse, une autre cause est l'instruction. Presque tout le monde sachant lire, on prononce de plus en plus les mots comme ils sont écrits. Or, l'orthographe n'indique pas toujours la prononciation. C'est parce que cela n'est pas régulièrement enseigné que nous sommes menacés de perdre quantité de bonnes prononciations. Une prononciation est bonne quand, d'ailleurs admise, elle est douce à l'oreille; quand, par exemple, ne se produit pas un heurt entre deux consonnes. Nos aïeux disaient sans l'*s* : *lorsque*, et sans le *p* : *rédempteur*. Nous ne pouvons plus prononcer ces mots comme ils le faisaient et avaient raison de le faire. Mais nous devons précieusement conserver d'autres prononciations qui sont encore acceptées. Nous devons dire sans l'*f* : *bœuf gras*, *cerf*, *œuf dur*, *œuf frais* ; sans l'*s* : *mœurs*, *tandis que*. Et ce ne sera pas notre faute si tous nos descendants prononcent avec l'*f* : *cerf-volant*, *des bœufs*, et avec le *p* : *baptême*, *dompteur*, *sculpteur* !

Quant aux liaisons, je me borne ici à conseiller d'en faire le moins possible dans la prose familière. Encore en est-il pas mal d'indispensables. M. Émile Faguet, qui ne perd jamais l'occasion de plaisanter, fait remarquer la cacophonie de cette phrase dite sans aucune liaison : « Quand on est en hiver, c'est pas comme quand on est en été. »

La Parole expressive.

Quel est l'état d'âme du personnage? Telle est la question à se poser avant de dire, au point de vue expressif, un passage, une phrase du rôle.

M. Léon Brémont émet un avis judicieux à propos de la fameuse tirade qui commence par ces mots : « Prends un siège, Cinna... » Avant Monvel, l'acteur qui vers la fin du XVIIIe siècle jouait le rôle d'Auguste, tous les tragédiens avaient commencé cette tirade calmement, noblement, sans doute avec trop de solennité. Monvel, lui, parlait tout de suite d'une voix courroucée, saccadée. Cette interprétation parut de beaucoup préférable. Quelque cent ans plus tard, elle satisfaisait des juges comme Régnier, le grand comédien, comme Sarcey, le bon sens fait homme. Aujourd'hui encore des professeurs de rhétorique donnent raison à Monvel. Eh bien, ce novateur se trompait. M. Brémont explique fort bien qu'au début du cinquième acte Auguste sait parfaitement qu'il pardonnera. « Comment croire qu'un tel acte de clémence soit, pour ainsi dire, improvisé par un tel homme, si politique, si réfléchi[1] ? » Non, ce n'est pas avec colère que doivent être prononcées ces paroles :

> Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose
> Observe exactement la loi que je t'impose :
> Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours;
> D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours;

1. *L'Art de dire et le Théâtre.*

Tiens ta langue captive; et si ce grand silence
A ton émotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre après tout à loisir :
Sur ce point seulement contente mon désir.

Il serait étrange de manquer de sang-froid en réclamant tant de patience. Ces vers doivent donc être dits, selon le vœu de M. Brémont, « d'un ton sévère, avec une grandeur très simple ».

Sancta simplicitas! Que les comédiens amateurs, contrairement à tant d'acteurs professionnels, en fassent une de leurs qualités maîtresses! La solennité elle-même peut être, doit souvent être simple.

La simplicité n'empêche nullement, bien au contraire, d'égayer le public. Je n'ai jamais vu d'acteur comique plus simple qu'un certain Carré, qui, il y a une trentaine d'années, réjouissait Marseille, et je n'ai jamais vu non plus, même à Paris, quelqu'un qui dépassât sa puissance hilarante. D'un mot de sa voix sourde, il déchaînait le rire. Un simple jeu de physionomie mettait à sa face ronde un ahurissement impayable.

Hélas! il faut parfois des années d'étude pour parvenir à la simplicité. Parfois, au contraire, on y arrive assez facilement. La difficulté diminue d'ailleurs sur un petit théâtre, les dimensions de la salle n'incitant pas aux excès vocaux et mimiques.

Mais comment dire avec justesse?

Je crois bien que nombre d'acteurs et surtout d'actrices ont acquis leur talent, un très réel talent, sans de grandes fatigues cérébrales. Le fait que l'on joue en parlant aide beaucoup à parler naturellement. D'ailleurs, les dons que demande l'art du comédien sont assez répandus. Que de personnes,

que de femmes principalement, ont, même sans le savoir, de véritables dispositions pour la comédie! Je constate souvent que telle élève qui récite déplorablement un morceau détaché, une fable, se tire assez bien d'affaire en jouant une scène. Mais l'art du comédien et celui du diseur ne diffèrent pas assez pour que l'art du diseur ne soit pas très utile à celui du comédien. Il vaut bien mieux ne pas vous fier

Cinna, ACTE V, SC. Ire.
AUGUSTE. — Prends un siège, Cinna...

beaucoup à vos dons d'acteur et, humblement, patiemment, étudier votre rôle au point de vue de la diction expressive.

Qu'il me suffise de rappeler ici les moyens généraux dont nous disposons pour manifester par la diction nos impressions, nos sentiments, nos idées : 1° l'INFLEXION, élévation et abaissement du son pour l'émission d'une phrase, d'une série de mots comprise entre deux pauses principales; 2° le TON, hauteur de la voix où nous posons une ou plusieurs

inflexions; 3° le MOUVEMENT, et, par ce terme, je n'entends ici que le plus ou moins de vitesse que l'articulation donne aux mots; 4° le VOLUME VOCAL, le plus ou moins de force de la voix; 5° la PONCTUATION ORALE, qui ne sert pas seulement à la division syntaxique du débit, mais dont les silences ont eux-mêmes de l'éloquence.

Quant à la VALEUR, importance que nous donnons à un ou plusieurs mots, ce n'est pas un moyen expressif qui se distingue des précédents : c'est l'emploi d'un ou plusieurs de ces moyens pour différencier plus ou moins des autres mots de la phrase le mot ou les mots qui expriment le mieux la pensée, le sentiment de cette phrase.

Sachez donc quelles doivent être vos inflexions. Ne vous contentez pas d'à peu près. A chaque phrase dite, demandez-vous, au besoin : « Cette inflexion est-elle celle que j'emploierais dans une circonstance identique à celle où parle mon personnage? Est-ce la meilleure? »

Sachez quel ton convient à l'ensemble du rôle, aux différents passages, aux phrases. Ceci peut vous guider : souvent, je ne dis pas *toujours*, la gravité du sentiment demande le ton grave, plus ou moins grave.

Sachez quel est le mouvement général du rôle (ce qui peut dépendre de l'âge, du caractère du personnage) et quels sont, selon les scènes et dans le courant des scènes, les différents mouvements. La vitesse est due à la hâte; elle est due souvent à l'enthousiasme, aux sentiments vifs. La lenteur convient, par exemple, à la réflexion, au calme.

Sachez le volume à donner à votre voix. Bien entendu, un homme vigoureux ne parle pas toujours

plus fort qu'un homme faible, et la vigueur du sentiment ne réclame pas toujours la force vocale. Tant s'en faut! La colère elle-même peut s'exprimer en un chuchotement. Mais une certaine corrélation existe parfois entre la force de la voix et celle du personnage et du sentiment.

Sachez les temps principaux que vous aurez à prendre, les longues pauses parfois utiles, sinon nécessaires, pour passer d'un sujet à un autre, d'un sentiment à un autre, pour rendre la lassitude, l'hésitation, la méditation.

Sachez enfin à quelles phrases, à quels mots, vous donnerez le plus d'importance. La phrase, le mot de valeur! chose intéressante à chercher et qu'un peu d'observation fait trouver; chose à bien choisir si l'on tient à ne pas dénaturer la pensée de l'auteur; chose essentielle pour la variété, la vie de l'élocution, mais fort nuisible si elle donne au débit quelque chose de factice, de pédagogique.

Étudiez, étudiez; mais surtout que votre diction ne sente pas l'étude!

La Diction intime.

Nous avons dit que la diction qui convient à telle œuvre ne convient pas à telle autre. La tragédie, le drame lyrique, le mélodrame, parfois même la comédie classique, demandent une élocution qui, tout en étant, elle aussi, naturelle, diffère, par son ampleur, sa sonorité, sa chaleur, de notre façon de parler habituelle. Il y a là une déclamation qui a certes sa raison d'être, mais, dans la bonne acception du mot, une DÉCLAMATION, bien que le terme fût

antipathique à Talma et doive l'être, en un certain sens, à tout acteur. Oui, très souvent, je ne dis pas *toujours*, nous exprimons nos profondes douleurs, nos joies immenses, sans développement de voix, sans chaleur, sans nul effet qui puisse évoquer l'art théâtral. C'est donc ce que nous devons faire dans les pièces où les personnages parlent une langue très sobre, très intime.

Voici ce qu'au théâtre Stoudia, de Moscou, on avait décidé pour l'interprétation de la *Mort de Tintagiles*, de Maeterlinck : « 1° Une note de parole FROIDE, délivrée du trémolo et des tons pleurards. 2° Le mot doit tomber nettement, « comme une goutte d'eau au fond d'un puits »; chaque mot a un *appui*. 3° L'émoi mystique, ordinairement rendu par des cris et des gestes appropriés, s'exprime par les yeux, les lèvres, le ton de la voix ; — il est intérieur. 4° Le tragique des émotions intimes des âmes est étroitement lié avec la vie même de la *forme* créée par l'auteur. 5° Jamais de conversations pressées, rapides : le tragique est grandiose, point énervé. 6° Le tragique doit savoir être souriant[1]. »

Notez que cette diction, — qui souvent est la bonne, dans les pièces d'Ibsen par exemple, — a, elle aussi, son STYLE. Elle demande tout autant d'étude que la diction classique. Elle n'est pas plus facile : elle est autre.

Les Vers.

A cette question : « Comment dire les vers? » il

1. Jacques Rouché, *L'Art théâtral moderne*. Cornély, édit.

convient de répondre d'abord : « COMME ILS SONT FAITS. » La diction des vers exige qu'on ait lu un traité de versification, au moins un. Celui de Banville est délicieux, et, surtout si du paradoxe on sait extraire la vérité, il y a grand profit à écouter le charmant poète disserter sur son art. Mais l'ouvrage le plus complet que je connaisse, le plus abondant en théories judicieuses et en beaux exemples, c'est *L'Art des vers*, d'Auguste Dorchain.

En somme, il s'agit de bien se rendre compte des éléments musicaux que contient la poésie et de les rendre perceptibles.

Je passe une partie de ma vie à recommander qu'on respecte la MESURE, qu'on prononce l'*e* prétendu muet qui forme avec la consonne d'appui une syllabe comptée par le poète.

Quand Bérénice dit :

> Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez !

elle donne à l'alexandrin douze syllabes si elle fait entendre les *e* muets dans *êtes* et dans *empereur*; mais elle réduit le vers à dix syllabes si elle prononce : *vous êt's emp'reur*.

Des lettrés, des professeurs de lettres, pour remplacer la syllabe qu'ils suppriment à cause de l'*e* muet, allongent la syllabe précédente. Singulière idée! D'abord, l'allongement d'une syllabe ne remplace pas du tout une syllabe supprimée. Le français n'est pas le latin ni telle autre langue où la longueur du pied compte pour la mesure. Et puis, il est souvent impossible, à moins de parler d'une façon bizarre, d'allonger une syllabe. Allez donc allonger la syllabe *emp* dans *emp'-reur*.

Heureusement, un des plus grands lettrés de notre temps, M. Boutroux, est d'avis qu'il faut prononcer dans le vers, toutes les fois qu'il n'y a pas élision, l'*e* muet ou plutôt l'*e* SOURD, plus ou moins sourd. La conférence sur *La Lecture à haute voix*[1] que M. Boutroux fit aux élèves-maîtresses de Fontenay-aux-Roses devrait être étudiée, au début de chaque année, dans toutes les Écoles normales et dans tous les établissements d'instruction secondaire. Le grave philosophe, qu'on aurait pu croire indifférent aux contingences de la diction, a mieux que personne autre résumé les principes de cet art.

Faisons sentir la mesure, faisons sentir la CÉSURE. Il faut marquer la césure par une certaine pause, du moins quand elle est franche. Elle ne l'est certes pas toujours. Parfois même, c'est à peine si l'on peut dire qu'elle existe.

Ce qui existe toujours, ce sont les ACCENTS RYTHMIQUES (sur les mots tant soit peu importants du vers, ordinairement sur les seuls mots qu'on emploierait dans un télégramme). Il faut, parfois très légèrement, appuyer sur la dernière syllabe masculine de ces mots. C'est ce qui fait distinguer à l'oreille telle coupe de vers de telle autre coupe.

Et, loin de s'ingénier à escamoter la RIME, dont notre versification ne peut pas se passer, il faut la faire percevoir non seulement par un accent rythmique, mais, quand on le peut, par une pause.

En un mot, faisons sentir tout le RYTHME.

Deux livres enseignent excellemment à dire la poésie, deux livres bourrés d'idées on ne peut plus justes : *L'Art de dire les vers*, de M. Léon Brémont,

1. *Revue pédagogique* du 15 janvier 1895. Ou dans *Questions de morale et d'éducation*, par E. Boutroux; Delagrave, édit.

et *Les Trois Dictions*, de MM. Georges Berr et René Delbost.

J'allais oublier de recommander de faire dans le corps du vers le plus de LIAISONS possible. L'horreur que la nature a pour le vide, la poésie l'a pour l'hiatus. Il est vrai, par exemple, qu'Athalie ne saurait, sans une allitération indigne de sa pompeuse éloquence, lier le *t* dans cet alexandrin :

Les peuples à l'envi marchen*t* à ta lumière.

Le Jeu.

Je n'ai nullement l'intention de répéter dans ce livre ce que j'ai dit du geste dans deux ouvrages [1]. Aussi bien aurai-je l'occasion, dans le chapitre réservé aux répétitions, de parler du jeu, occasion dont le peu de place dont je dispose me permettra à peine de profiter.

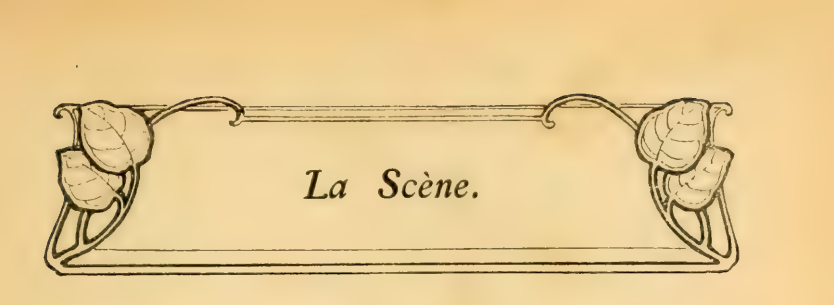
Pour l'instant, je veux simplement vous conseiller de ne pas attendre les répétitions pour donner à votre personnage ses physionomies, ses attitudes, ses gestes. Puisque ce personnage existe dans votre pensée, puisque vous le voyez, vous n'avez qu'à l'imiter. Il faut que vous ayez sa belle prestance ou la flexion de son dos chargé d'années, sa souplesse pateline ou sa pesanteur rustaude, ou son dégingandement faubourien; il faut que votre visage, reflétant le sien, soit radieux ou sombre, intelligent ou stupide, doux ou méchant, ouvert ou sournois; il faut que vos gestes soient, comme les siens, rares

1. *L'Art de dire ; Pour bien lire et bien réciter.*

ou fréquents, lents ou brusques, énergiques ou timides, distingués ou vulgaires.

Il va de soi que, si vous voulez jouer la pantomine, une étude bien plus approfondie de la mimique vous est indispensable. Il me faudrait tout un chapitre pour résumer les moyens d'expression dont dispose l'art de Deburau. Aux amateurs désireux de s'adonner à cet art si esthétique et qui peut si bien récréer ou émouvoir, je ne peux que recommander le livre très suggestif et très détaillé de Charles Aubert, *L'Art mimique*[1].

1. Meuriot, édit.



IV

Le grand Théâtre.

Le grand théâtre machiné, le vrai théâtre, est terriblement compliqué. Je n'en parlerai qu'afin de suggérer ce qu'on peut prendre de ce modèle pour construire un théâtre d'amateurs. En résumé, voici.

La SCÈNE est un grand plancher légèrement incliné vers la salle. A la partie la plus reculée, s'élève un mur : c'est le FOND. La FACE, elle, est comprise dans le cadre qui délimite le vaisseau de la salle. La partie de la scène qui dépasse ce cadre en avançant vers la salle est l'AVANT-SCÈNE.

Sous le plancher, s'approfondit plus ou moins un espace tout aussi grand que la scène : c'est le DESSOUS. Les théâtres importants ont plusieurs étages inférieurs, plusieurs dessous, au moins trois. L'Opéra, à Paris, en a cinq. Je ne pense pas que vous en ambitionniez autant pour votre théâtre.

La partie du théâtre qui domine la scène est le

DESSUS, le CINTRE. Là-haut, les étages recommencent, du moins dans les grands théâtres, qui ont trois dessus, trois cintres (l'Opéra de Paris, cinq).

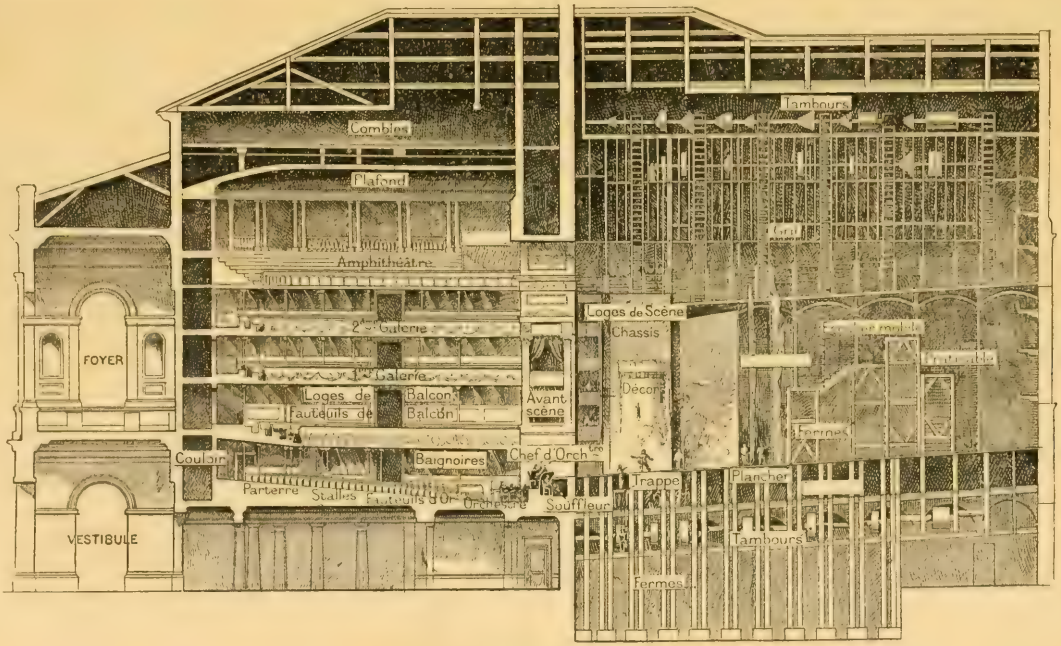
La partie gauche de la scène, par rapport au spectateur, est appelée CÔTÉ JARDIN; la partie droite, CÔTÉ COUR. Ces locutions furent d'abord employées, paraît-il, au théâtre qui faisait partie des Tuileries, théâtre qui était donc entre le jardin des Tuileries et la cour du Carrousel.

Il y a un moyen de retenir où se trouvent le côté jardin et le côté cour. Si l'on suppose le côté jardin indiqué par la lettre J et le côté cour par la lettre C, la scène se présente au spectateur comme s'il voyait J à sa gauche et C à sa droite. C'est donc à J.-C., initiales de Jésus-Christ, qu'on doit penser. Malheureusement, l'acteur, lui, est presque toujours placé de façon que C est à sa gauche et J à sa droite. Pour lui, les initiales ne sont donc pas J.-C., mais C.-J. Encore un moyen mnémotechnique qui ne vaut pas grand'chose.

Voilà donc la carcasse du théâtre. Examinons-la moins sommairement.

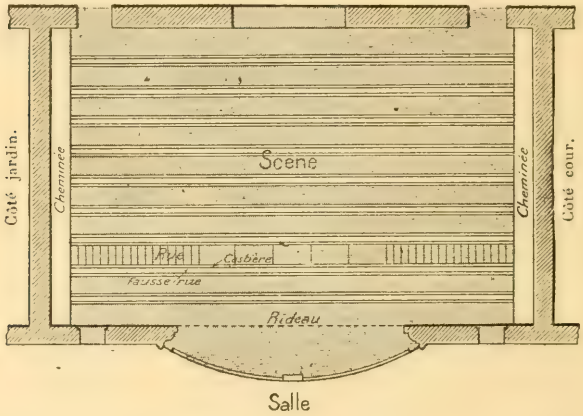
Que remarquons-nous d'abord en regardant le plancher de la scène? Des interstices étroits, des fentes. Ce sont les COSTIÈRES, rainures garnies de fer qui traversent en largeur toute la scène, mais peuvent être bouchées par des tringles de bois mobiles.

Dans les costières, sont enfoncés les MATS, hautes perches carrées, chevrons de sapin, qui, dans le dessous, sont emboîtés chacun dans un CHARIOT, très simple bâti de bois roulant sur un rail au moyen de galets. Les mâts peuvent donc être déplacés à volonté, dans le sens de la largeur de la scène. Ils servent à maintenir certains DÉCORS. Ils sont pourvus



THÉÂTRE (COUPE).

de *chantignoles*, degrés en bois, ou d'échelons de fer, de façon qu'un homme puisse y monter[1]. On attache aux mâts, on y *guinde* les châssis des décors. Le châssis est, en outre, soutenu par un support de fer, à un centimètre au-dessus du plancher. De toute cette disposition résulte le fait que les décors peuvent être avancés vers le milieu de la scène selon



PLANCHER DE LA SCÈNE.

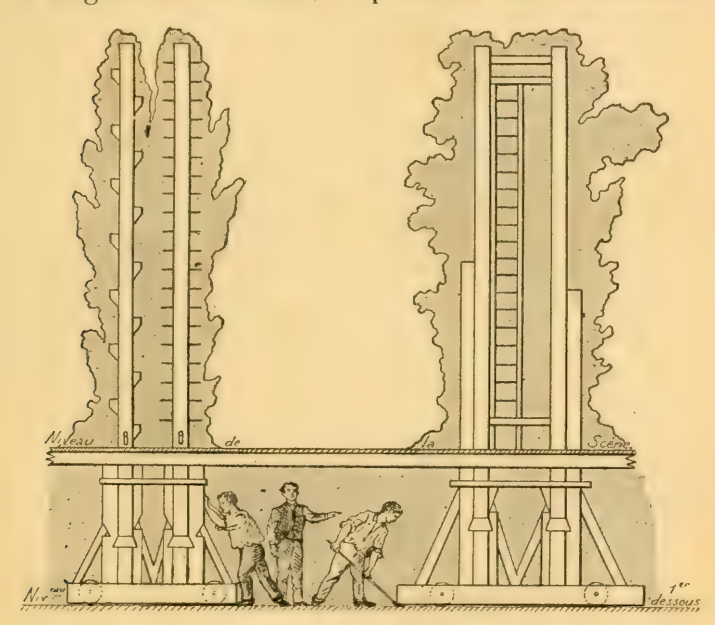
qu'on veut élargir ou rétrécir la partie de la scène que doit voir le public.

Les FAUX-CHASSIS sont, comme les mâts, des appuis, des soutiens pour les décors, qu'on y guinde. Faits de bois de sapin, ils ont la forme de cadres longs et relativement étroits. Comme les mâts, ils sont plantés dans les costières et posent sur des chariots. Ils ont sur les mâts l'avantage de mieux tenir le décor et, grâce à l'échelle entre leurs deux mon-

1. Les chantignoles sont préférables aux échelons de fer, qui, traversant le mât, le rendent moins solide.

tants, d'être plus commodes et plus sûrs pour le machiniste qui grimpe; mais ils ont l'inconvénient d'être plus lourds, moins faciles à transporter et, s'ils ne sont pas utilisés, un peu encombrants.

Toujours dans le sens de la largeur et dans toute la largeur de la scène, le plancher est visiblement



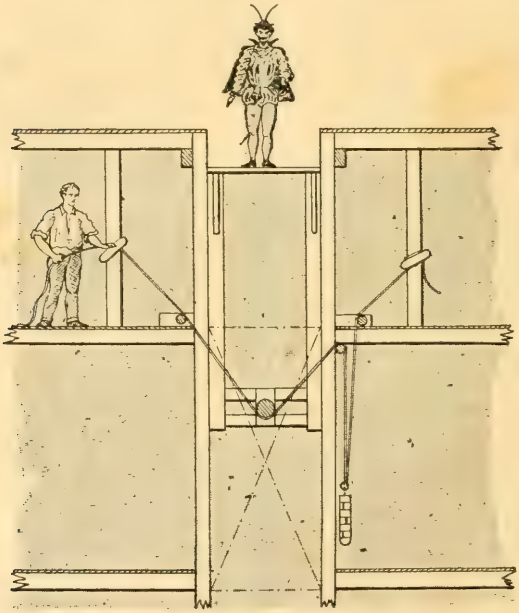
MATS, FAUX-CHÂSSIS ET CHARIOTS.

divisé en PLANS, en huit, dix, douze, quinze plans, et chaque plan en RUE, FAUSSES RUES et costières.

Chaque rue, large de 1 m. 14, est réservée aux TRAPPES, fragments du plancher qui, dans les théâtres bien machinés, peuvent, chacun séparément ou tous ensemble, glisser, disparaître, de façon à laisser un vide plus ou moins long. Chaque rue peut donc s'ouvrir entièrement, toutes ses trappes

allant se ranger, côté cour et côté jardin, dans des espaces nommés TIROIRS.

Quel dommage qu'il vous soit probablement impossible d'avoir une simple trappe, pour faire apparaître, par exemple, l'épouvantable spectre de



TRAPPE.

Banquo! Hélas! ô pauvres amateurs! il vous faudrait : 1° un dessous d'une profondeur de plusieurs mètres; 2° une surface de bois pour remplacer la feuille du plancher à enlever avant la représentation, surface ayant, au milieu, une partie mobile (ovale, par exemple) que, d'en bas, au moyen d'un manche, on fait glisser sous la scène, comme un couvercle de boîte à dominos: 3° un fort bâti de bois qui, entre

des coulisseaux et par un jeu de contrepoids, s'élève du dessous, et dont le plateau, sur lequel se tient le personnage à faire surgir, vient boucher le vide laissé par la surface disparue.

Outre la trappe, il y a le TRAPPILLON. C'est la même chose que la fausse rue, une trappe large de 25 centimètres, mais pouvant s'ouvrir en toute la largeur de la scène et s'ouvrant, elle, comme le couvercle d'une boîte à charnières. Les trappillons livrent passage à certains décors, qui viennent des dessous. Car les dessous sont ou peuvent être des entrepôts de décors.

On appelle aussi *trappillon* une petite trappe par laquelle s'opère le déshabillement magique d'un personnage, grâce à un aide qui, dissimulé dans le dessous, tire prestement le fil auquel tient le vêtement.

Donc, le plancher de la scène est entièrement mobile, du moins toute la partie que voit le public, excepté l'avant-scène.

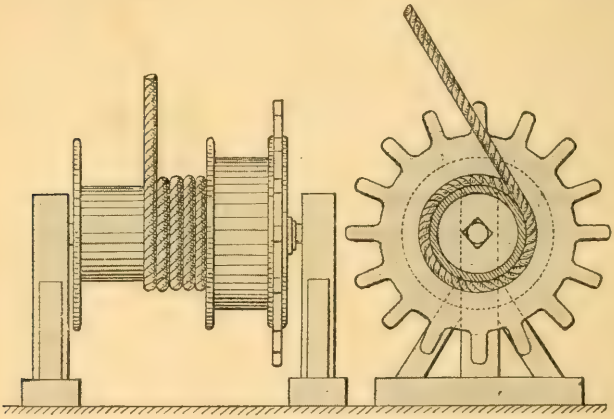
Mais cette surface de planches, qu'est-ce qui la supporte? Les SABLIÈRES, de solides pièces de bois allant du côté cour au côté jardin. Mais les sablières elles-mêmes, sur quoi sont-elles posées? Sur des poteaux. Et les poteaux? Sur des parpaings de pierre ou de fonte. Notez que sablières et poteaux peuvent être eux-mêmes démontés, que cette charpente peut être déboulonnée, de manière à laisser vides plusieurs plans pour le surgissement de grandes masses.

Les poteaux, les sablières, les chariots qui tiennent les mâts, chariots distancés entre eux par des crochets de fer, voilà ce que nous voyons en traversant le premier dessous, celui qui se trouve immédiate-

ment sous la scène. Toute une charpenterie, toute une menuiserie.

Dans le deuxième et le troisième dessous, il n'y a plus de chariots. Nous passons à côté de TREUILS, de TAMBOURS, gros appareils pour la manœuvre des décors qu'il faut élever (*appuyer*, comme on dit au théâtre) ou baisser (*charger*, en argot théâtral).

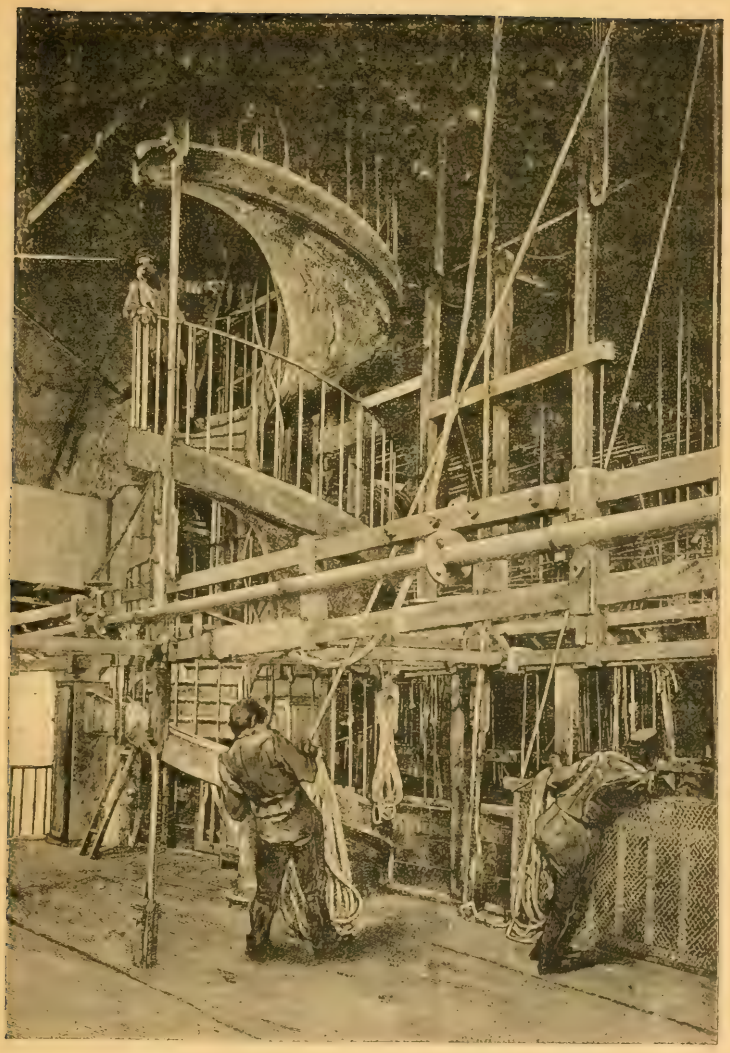
Ma description, si elle n'est pas lumineuse, ins-



TREUIL ET TAMBOUR.

pirera, j'aime à croire, un profond respect pour ces profondeurs, où s'assemblent et s'effectuent tant de choses.

Eh bien, les dessus sont plus importants encore, je veux dire plus chargés de matériel. Il y a là, de chaque côté de la scène, des CORRIDORS; il y a là des PONTS-VOLANTS, d'une trentaine de centimètres, qui traversent toute la scène en largeur, simples planches d'où sont tombés des machinistes, pour avoir, témérairement penchés, regardé la représentation. Il y a là, suspendus, prêts à être descendus



UN CORRIDOR DU CINTRE.

Machinistes manœuvrant rideaux, fermes ou plafonds, au moyen de « fils », de « commandes » (gros fils).

(*chargés*), une multitude de décors. Et, tout là-haut, au-dessus de tout, couvrant toute la scène, le GRIL, plancher à claire-voie, avec des treuils, des tambours, des cabestans, toute une machinerie. Et partout des cordes, des cordes tendues par les décors qu'elles tiennent en l'air, des cordes enroulées, une forêt de cordes...

Allons bon! je suis à l'amende. Au théâtre, quiconque prononçe le mot *corde* est à l'amende. C'est FIL, GUINDE OU COMMANDE, qu'il faut dire, selon la grosseur. Quand un simple machiniste ou un figurant se trompe, il en est quitte pour payer, chez le marchand de vins, une tournée aux camarades. Quand c'est un artiste bien appointé, ou le régisseur, ou le directeur, ou l'auteur, l'étourderie coûte une somme assez rondelette. Le coupable, s'il n'a pas payé sur-le-champ, se voit présenter, par une délégation des petites gens du théâtre, un bouquet fait d'un bout de grosse corde (pardon! de gros fil) dont on a désuni, détortillé les brins, et la personne à qui l'offre s'adresse n'a qu'à s'exécuter.

La grande Décoration.

Les décors se divisent en deux classes bien distinctes : les CHASSIS et les RIDEAUX.

Les châssis, dont la toile est appliquée contre un ouvrage de menuiserie qui forme comme leur squelette, comprennent trois ou quatre genres.

Le CHASSIS proprement dit est le décor de côté, relativement étroit, figurant un arbre, un mur, etc., et que l'on plante face au public. C'est entre des châssis qu'arrivent et sortent les personnages quand

la scène représente une place publique, une forêt, etc. Le MANTEAU D'ARLEQUIN est un châssis. C'est ce décor en arrière du cadre de la scène, presque contre, fausse draperie, ordinairement rouge, qui sert à élargir ou rétrécir la partie de la scène que voit le public, l'un et l'autre des châssis latéraux pouvant être plus ou moins rentrés ou sortis. C'est entre ce décor et le cadre de la scène que disparaissait maître Arlequin.

Un deuxième genre de décor sur châssis est ce qu'on appelle une FERME. C'est le fond ou l'un des côtés d'un salon, d'une pièce quelconque; c'est le décor où la menuiserie pratique une ou plusieurs portes, une ou plusieurs fenêtres. Pour former un salon, une chambre, n'importe quelle pièce, il faut donc trois fermes.

Un troisième genre de décor sur châssis est le PLAFOND.

On peut enfin ranger parmi les châssis le PRATICABLE, cet assemblage de fermes, ce décor très charpenté destiné à élever le sol du théâtre, à figurer par exemple une énorme roche. Cet échafaudage a des planchers, des paliers, auxquels les acteurs accèdent par un escalier à rampes.

Arrivons à l'autre classe de décors, les RIDEAUX.

Le terme de rideau n'évoque dans l'esprit des profanes que la toile qui, avant et après les actes, bouche le cadre de la scène, cette toile où généralement sont peintes deux draperies rouges retenues par des torsades d'or et tombant en plis majestueux, ou bien cette affreuse toile pareille à un mur où le commerce hurle ses réclames. Dans les théâtres exemplairement construits, le rideau, que, partout d'ailleurs, on monte au moyen d'un câble enroulé

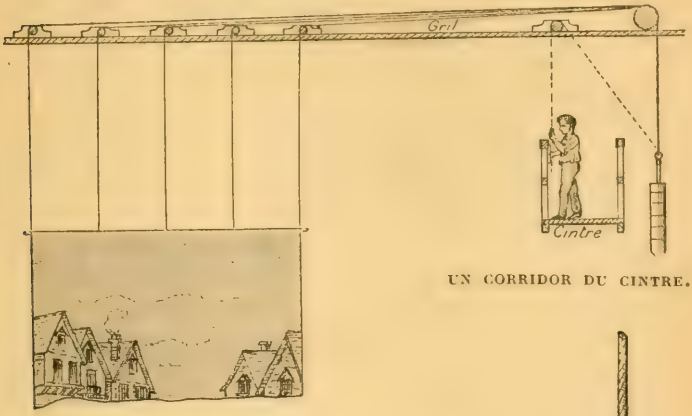
sur un tambour, s'élève entièrement droit jusqu'à la hauteur du cintre où il est caché au public. Mais, dans les théâtres où le dessus n'est pas suffisamment haut, la toile, en montant, se plie en deux dans le sens de la largeur ou s'enroule autour d'un rouleau. Dans le cintre, à proximité du machiniste qui manœuvre le rideau, est un timbre avertisseur dont la sonnerie correspond à la pression d'un bouton faite en bas, sur la scène, ordinairement par le souffleur.

Mais il y a un grand nombre d'autres rideaux, tous, comme le rideau d'avant-scène, tendus sur une perche à leurs extrémités du haut et du bas et suspendus dans le cintre. Ce sont les TOILES DE FOND, qui représentent un horizon de mer, une profondeur de forêt, un paysage montagneux, etc.

Les BANDES D'AIR, suspendues de plan en plan, sont elles-mêmes des rideaux, mais des rideaux qui n'ont pas à descendre sur la scène, qui, au contraire, sont censés imiter l'atmosphère. Pauvres décors, qui font simplement l'effet de ce qu'ils sont : des toiles qui pendent. Ce qui les rend excusables, c'est de dérober aux regards des spectateurs la partie du cintre que l'on pourrait apercevoir des régions basses de la salle.

Tous les rideaux sont donc emmagasinés dans le cintre. Les plafonds aussi. Pour la représentation, on les fait descendre, tenus par leurs fils, et on les pose tout bonnement sur les fermes. Quant aux châssis et aux fermes, leur place est dans les dessous... Pas toujours, tant s'en faut. Les théâtres de second ordre n'en ont pas dans les leurs, si tant est qu'ils aient plusieurs dessous. Même dans les théâtres les mieux organisés, beaucoup de fermes, beaucoup de châssis

sont contre le mur du fond et les murs latéraux. Il



UN CORRIDOR DU CINTRE.

MANŒUVRE D'UN DÉCOR.

UN CONTREPOIDS.

n'en faut pas moins retenir que les trapillons (ou fausses rues) sont faits pour laisser passer les décors qui montent des dessous, et ces décors sont les fermes.

Notons enfin qu'à chaque mur latéral s'élève jusqu'au cintre une armoire à claire-voie appelée CHEMINÉE, où montent et descendent les CONTREPOIDS pour la manœuvre et l'équilibre des décors. D'aucuns pèsent des milliers de kilos. Avant d'avoir fait fonctionner un grand rideau d'avant-scène, je n'aurais pas cru que la manœuvre fût si douce.

L'Art du décorateur.

Art grandiose, celui qui donne à toute une foule l'illusion d'avoir devant les yeux un palais splendide, une merveille de la nature! Comment procède-t-on pour créer ces immenses tableaux?

Après un ou plusieurs croquis avec ou sans couleurs, on fait une MAQUETTE, petite esquisse en relief avec bouts de carton figurant, à l'échelle de 3 centimètres pour 1 mètre, le rideau et les châssis, les fermes, toute la décoration d'un acte. Cette maquette, placée sur un théâtre minuscule, est examinée par le directeur, le régisseur, par l'auteur s'il est encore de ce monde.

On est, pour le moment, à Lilliput. Il s'agit de passer à l'exécution en grand.

D'abord, on procède par des DESSINS SUR PAPIER, soit des dessins au fusain, grandeur d'exécution, que l'on décalquera à la ponce, que l'on poncera sur la toile, soit par de petites épures qu'on y grandira, qu'on y reportera aux carreaux.

S'agit-il d'un châssis, d'une ferme? Alors, commence le travail de la MENUISERIE. On coupe, on assemble, on cloue les pièces de bois, les voliges, pour lesquelles on a choisi le *sapin du Nord*, solide et léger. Selon la silhouette à produire, on chantourne à la scie à main et l'on garantit au moyen de taquets, on *taquette* les parties frêles.

Il faut ensuite appliquer la TOILE, la *toile d'Argentière*, foncée, résistante et relativement souple. On la *broquette*, c'est-à-dire qu'on la fixe avec de petits clous à tête plate.

Le décor est prêt à recevoir une couche d'apprêt. On badigeonne entièrement la surface au *blanc de Meudon*, et on laisse sécher au moins vingt-quatre heures.

C'est maintenant que, sur cette claire étendue, les *traceurs* exécutent au fusain leurs dessins, nous avons vu comment.

Et voici le tour de la PEINTURE. Ces lignes sur la toile, on les fixe à la couleur rouge (*laque géranium*). On balaie de couleur les masses appelées *dessous*, et on arrive enfin aux précisions picturales.

Tout ce travail exige qu'on se tienne debout, penché vers les décors posés à plat sur le sol, où les rideaux, eux, sont provisoirement cloués. Les peintres, en savates, vont et viennent sur la toile comme à même le plancher. De vastes ateliers sont évidemment nécessaires. L'Opéra de Paris en a un, mais c'est une exception. Les décors se font dans des bâtiments spéciaux, des halls avec des balcons aux murs, afin que les peintres puissent juger l'ensemble de l'œuvre.

La peinture à l'huile a des luisants qui feraient d'étranges effets à l'éclairage. Pour plus d'un motif d'ailleurs, la peinture à la DÉTREMPE convient seule aux décors. Son inconvénient est que les tons diminuent beaucoup d'intensité quand elle sèche, ce dont le peintre doit tenir compte.

En poudre ou en pâte, les couleurs sont d'abord dans des barils. On délaie la poudre avec de l'eau, et on la mêle à de la colle chaude, *colle de peau* blonde.

Les *camions* sont les pots qui contiennent la couleur prête à être employée. La *palette* est une caisse sans couvercle, avec un fond de zinc. Celle que j'obser-

vais, l'autre jour, n'a que trois côtés extérieurs, mais trois côtés intérieurs, et c'est entre ces planches parallèles qu'on place les pots. Il y a aussi une boîte qui offre la commodité d'une anse horizontale haussée par deux montants.

Quant aux outils, dont le manche a la longueur d'une canne, mentionnons : le *porte-fusain*, la *règle* et deux genres de pinceaux : le *balai* (pour ce qu'on appelle en peinture le *dessous*) et la *brosse* (pour le travail moins gros).

Voilà, ou peu s'en faut, ce que j'avais à dire sur l'art des Jusseaume, des Rubé, des Jambon, des Chaperon, art qui, pour n'être pas celui de Meissonier, n'en demande pas moins beaucoup de science et beaucoup de pratique.

D'ailleurs, il sait aujourd'hui rendre maintes délicatesses de la nature. Voici le moyen de faire les petites branches, les légers feuillages, qui se silhouettent non pas sur un ciel factice, mais sur le vide. On découpe la toile suivant les contours peints, et, pour maintenir ces découpures, on tend sur l'envers un *filet*, dont chaque maille, en fil noir très solide, a environ 15 millimètres carrés. On le fixe au bois du châssis avec des broquettes; puis on le colle sur la toile, c'est-à-dire que, après un badigeonnage à la colle de peau, on applique des bandes de papier sur les découpures de la toile et sur les parties du filet qui les recouvrent.

Quant aux prix des décors peints, il faut compter, pour une vue de campagne, 4 francs le mètre carré, de 8 à 12 francs pour un palais.

L'Éclairage.

Comment éclairer ce haut et vaste vaisseau qu'est une grande scène? Tout le monde sait que c'est au moyen du gaz ou de l'électricité, moins dangereuse. Le court-circuit est un traître qui, en somme, joue rarement son rôle. D'ailleurs, l'électricité permet des effets de lumière diurne ou nocturne plus vrais, aux nuances plus variées, que ceux qu'on peut demander au gaz.

Et d'où s'épand la clarté? De la RAMPE, des HERSES, des PORTANTS et des TRAÎNÉES.

Qui ne connaît la *rampe*, cette rangée de lumières au bord de l'avant-scène, derrière un demi-couvercle de tôle à réflecteurs? En tôle également, les *herses*, ces rampes suspendues dans le cintre, sont des moitiés de cylindre grillagées du côté tourné vers le fond de la scène. Il y en a ordinairement une par plan. Les *portants*, qui *portent* aussi des becs de gaz ou des lampes électriques, sont des montants en bois, accrochés par en haut à des mâts ou à des traverses. Quant aux *traînées*, leur nom indique qu'elles sont sur le plancher, dissimulées par des décors horizontaux (rochers, etc.).

Sources de renseignements.

Voilà esquissé un grand théâtre. Il est très probable que ce n'est pas un tel ensemble que vous souhaitez de réaliser. Si vous vouliez un grand théâtre, vous en loueriez un, ou vous vous adresseriez à

un architecte spécial et à un décorateur. Je suis même persuadé que ce livre ne vous suffira pas si vous désirez construire un théâtre sommairement machiné : je suis forcé d'omettre d'innombrables détails.

Vous en trouveriez infiniment plus dans les ouvrages suivants, que j'ai consultés : *Trucs et Décors*[1], un grand in-8° de Georges Moynet, et *L'Envers du théâtre*[2], un petit volume de J. Moynet, deux livres avec lesquels on en a fabriqué bien d'autres ; le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*[3], d'Arthur Pougin ; *La Vie d'un théâtre*[4], de Paul Ginisty ; un bon petit manuel Roret, *Peintre-décorateur de théâtre*, de Gustave Coquiot.

Mais ne vous contentez pas de lire : visitez un théâtre avec un chef machiniste, par exemple, qui vous l'explique en détail. L'autorisation du directeur ou de l'administrateur est généralement accordée, du moins en province, dans les théâtres où la scène n'est pas constamment occupée. Il y a un moyen de pénétrer dans les coulisses des plus grands théâtres ; c'est de s'engager, pour un ou plusieurs soirs, comme figurant! Mais tout le monde n'a pas ce courage. Une scène magnifique où chacun peut pénétrer est celle du château de Versailles, qu'une idée bizarre a mise à la disposition de MM. les sénateurs. Si presque tous les décors sont enlevés, on y voit encore de très intéressantes installations, celle du cintre par exemple. Mais songez à vos relations : quelqu'une vous facilitera peut-être l'entrée dans un

1. *Librairie illustrée.*
2. *Bibliothèque des Merveilles.* Hachette, édit.
3. Firmin-Didot, édit.
4. Nouvelle édition. Delagrave, édit.

théâtre vivant. Et la visite d'un atelier de décoration vous serait aussi très profitable. Tous sont à Belleville, cette laborieuse région de la capitale.

Les Innovations.

J'ai décrit la scène classique, pour ainsi dire, celle qui, plus ou moins perfectionnée, existe en France. Nous lui devons d'admirables spectacles. L'Opéra-Comique, l'Opéra, la Comédie-Française, nous ont donné d'inoubliables joies visuelles. M. Antoine a grandement contribué au progrès de la décoration réaliste. Au point de vue théâtral comme à d'autres points de vue, Paris reste digne de son renom.

Mais de ce que nous pouvons être fiers de nos représentations s'ensuit-il qu'on ait atteint chez nous toutes les perfections possibles?

Avons-nous une machinerie comparable à celles de certains théâtres étrangers? Pour répondre affirmativement, il faut, par exemple, ignorer ce que M. Albert Carré, un de nos plus intelligents directeurs, a écrit sur *Les Théâtres en Allemagne et en Autriche*[1].

Quant à la décoration, n'avons-nous plus rien à faire?

Faudra-t-il à jamais nous contenter des bandes d'air? Un enfant sentirait l'insuffisance de ces loques pour donner l'illusion du firmament. Or, M. Mariano Fortuny a inventé un système grâce auquel ces décors primitifs peuvent être supprimés : une

1. *Revue de Paris*, 1898.

immense carcasse en fils de fer semblable à la capote d'une voiture, avec une toile intérieure qui représente le ciel; une voûte d'un blanc mat, éclairée d'une façon spéciale, colorée par cet éclairage[1].

Et n'êtes-vous pas d'avis qu'il faut supprimer le trompe-l'œil dont la tromperie est manifeste? Admettez-vous qu'une toile de fond représente une maison avec balcon et que l'ombre d'un acteur se projette au-dessous et au-dessus de ce balcon comme sur une surface entièrement plate?

Aussi bien, comment tolérons-nous encore que, sur la plupart de nos théâtres, presque tous les intérieurs soient d'égales dimensions, qu'une chambre d'ouvrière ait dix ou quinze mètres de long? Le théâtre semble vraiment ignorer le prix des loyers.

Des réformateurs étrangers ont sur l'art théâtral des idées qui méritent tout au moins notre considération.

M. Georg Fuchs est, paraît-il, l'auteur du livre le plus important qui ait été consacré en Allemagne à la rénovation théâtrale[2]. Écoutez-le parler de la scène ordinaire, à « l'éclairage faux », aux « perspectives fausses » : « Dans un décor semblable, l'acteur, comparé aux montagnes, aux arbres, aux maisons qui l'entourent, ne devrait apparaître que comme un point[3]. Enfin, la rampe éclaire le tout uniformément et crûment, et les détails qui, sur la toile, devraient apparaître à trente ou cinquante

1. Voir *L'Art théâtral moderne*, de Jacques Rouché.

2. *Die Revolution des Theaters.* München und Leipzig, bei Georg Müller.

3. Ai-je besoin de faire observer que cette assertion manque au moins de précision? Entouré de montagnes *lointaines*, l'homme n'est relativement pas trop petit.

mètres, sont fouillés par la lumière comme si le spectateur les voyait à un mètre. »

Alors? Alors, M. Fuchs préconise une scène très peu profonde, la « scène en relief », où, d'ailleurs, l'acteur peut mieux communiquer ses sentiments au public; il veut aussi une décoration très simple.

Écoutez cet autre Allemand, M. Fritz Erler : « Le point de départ de mes efforts fut avant tout de faire ressortir claire et distincte la figure du personnage. C'est l'acteur qui doit captiver tout l'intérêt du spectacle et non ce désert de toile peinte dont on l'entoure, non plus que cet éparpillement d'accessoires et ces machineries artificielles dans lesquels on pulvérise le texte du poète[1]. » C'est pourquoi, selon M. Erler, la scène doit rester SCÈNE, c'est-à-dire qu'aucun réalisme ne doit y être tenté.

C'est d'après ces idées qu'a été construit le Künstler-Theater de Munich. La scène, encadrée d'un portail constitué par deux tourelles, n'a que sept mètres en sa plus grande profondeur. Un détail à noter, c'est que Méphistophélès peut, en parlant à Marguerite, ne faire que chuchoter, ce qui donne l'impression que ce n'est pas une voix matérielle qu'elle entend, mais bien la voix du Mal.

Il faudrait exposer aussi les opinions de M. Edward Gordon Craig, le fils de la grande actrice anglaise, Ellen Terry. Il est pour la synthèse et le style du décor.

Il faudrait ne pas se borner à de simples mentions au sujet des deux théâtres de Moscou : le théâtre Stoudia, qui, après dix mois de répétitions, ne put être inauguré à cause de la guerre de 1905, mais

1. Texte cité par le *Mercure de France*, 1er février 1910.

dont les recherches au sujet de la synthèse, du style, eurent une grande influence sur le théâtre russe ; le Théâtre d'Art, qui unit à l'interprétation très psychologique une mise en scène très réaliste. Dans *Les Aveugles*, de Maeterlinck, les bruits du vent, des vagues, des oiseaux, étaient, paraît-il, la vérité même. Il faudrait surtout dire, à propos de ces théâtres, jusqu'où peut être poussé l'amour de l'art chez des directeurs, des régisseurs, des acteurs.

Je dois tous ces derniers renseignements à un livre dont je conseille fort la lecture : *L'Art théâtral moderne*[1], de M. Jacques Rouché.

On constate dans cet ouvrage qu'en général les réformateurs étrangers sont ennemis du réalisme. Ils demandent au décor d'être suggestif et non pas imitatif. Ils pensent avec Tolstoï, un réaliste pourtant : « On peut ne pas achever beaucoup de choses; le spectateur les achèvera lui-même, et parfois son illusion en sera augmentée. En revanche, dire quelque chose de trop, c'est bousculer une statue faite de petits morceaux et la briser. »

Encore faudrait-il tâcher de s'entendre.

On a raison, au Künstler-Theater de Munich, de faire du jardin de Marguerite un simple jardinet. Nous sommes chez une petite bourgeoise. D'ailleurs, les personnages de *Faust* ont trop de quoi nous intéresser par eux-mêmes pour que nous nous préoccupions beaucoup des milieux où ils vivent.

Mais, dans *Les Affaires sont les affaires*, le parc est très utile pour nous faire connaître le parvenu qui en est possesseur. C'est un des rêves qu'il a réa-

1. Cornély, édit.

lisés : avoir, à la campagne, une somptueuse résidence; c'est une de ses joies, à ce misérable remueur d'or qui ne peut en éprouver de plus nobles. Donc, plus le décor sera vaste, magnifique, plus il sera vrai. Et celui de la Comédie-Française est un des plus beaux que l'on puisse voir. Nous objectera-t-on : « Mais si la Comédie-Française n'avait fait que vous suggérer l'idée d'un parc princier, au moyen d'une simple échappée de vue, ne l'auriez-vous pas imaginé plus beau ? » Je ne sais. Peut-être l'aurais-je imaginé trop beau. Ce ne doit pas être un Éden, mais bien une superbe *propriété* qu'on peut se procurer en y mettant le prix.

« Dans l'exécution de Savonarole, dit le sculpteur Hildebrand, les détails architecturaux de la place de la Seigneurie, à Florence, sont sans aucune influence sur l'action dramatique. » Les détails, oui; mais l'ensemble? Si cette architecture ambiante s'ajoute au bûcher pour évoquer à notre esprit la violente Italie du xve siècle, le drame n'en acquiert-il pas plus d'ampleur à nos yeux? Pourquoi ne pas représenter telle qu'elle était la place où fut brûlé le grand dominicain? Parce que le décor risque de distraire notre attention? On peut être bien tranquille : c'est au lever du rideau que nous aurons observé l'architecture, qui, pendant l'action dramatique, n'aura plus pour nous que l'importance d'un cadre.

On nous dit aussi : « Une impression suffisante de Venise peut être donnée ainsi : le ciel et la mer, une balustrade et une colonne. » C'est déjà quelque chose. Mais l'art de représenter ainsi Venise n'est-il pas bien primitif? La Joconde, la Vénus de Milo, toute œuvre parfaite réalise entièrement un idéal de

vérité : pourquoi, seul parmi les arts, la décoration devrait-elle se borner à le suggérer?

Les manifestations du Künstler-Theater, par exemple, sont très intéressantes. Elles contribuent à prouver qu'on peut donner de profondes impressions par d'autres moyens que ceux généralement employés. C'est qu'il y a plusieurs arts de la mise en scène comme il y a plusieurs littératures, plusieurs peintures, etc. En protestant contre le décor excessif, banal, le Künstler-Theater et les autres théâtres réformateurs exerceront une heureuse influence. Mais ne renonçons pas à nos précisions. Le réalisme est tout aussi légitime que l'idéalisme. Si l'on réclame avec raison beaucoup de symbolisme, de fantaisie, à la mise en scène d'une œuvre symbolique, fantaisiste, il n'est pas moins logique de souhaiter que, dans une pièce réaliste, les portes aient de vraies serrures.

Le Théâtre rudimentaire.

Je ne vous oublie pas, ô vous qui ne demandez à ce petit livre que des idées pour jouer la comédie sans installation longue et coûteuse. C'est en songeant beaucoup à vous que j'ai parlé des simplifications de mise en scène désirées par certains progressistes, simplifications d'autant plus faciles à réaliser si le théâtre dont on dispose est des plus modestes.

La scène la plus rudimentaire, et qui peut être une des plus belles, c'est, dans une campagne ou en pleine nature, un simple TERTRE. Pas d'autre coulisse qu'un rocher ou un buisson épaissi ou non par du

feuillage ajouté. Quel décor pour *Florise* qu'un sous-bois véritable! Du feuillage attaché à des troncs servirait aux entrées et aux sorties des acteurs. Et que de décors tout faits, à la campagne : cabane, chaumière, meule, mur en ruine!

Et, dans quantité de jardins, n'y a-t-il pas une scène toute prête, je veux dire trois ou quatre mètres de TERRAIN NON CULTIVÉ, à côté d'une serre, d'une resserre, d'un kiosque, pour les entrées et les sorties des personnages, et un emplacement où l'on puisse ranger en trois côtés de rectangle quelques dizaines de spectateurs?

Une autre scène rudimentaire, c'est, sans plancher spécial, sans le moindre décor théâtral, une partie du SALON même où sera le public. On choisit de préférence la partie où se trouve la cheminée, qui est un décor tout fait, qui, par sa garniture, indiquera que l'action de la pièce se passe dans un salon. L'acteur, de temps à autre, pourra s'y appuyer de dos, se donner une contenance facile, naturelle, mondaine. A droite et à gauche, un ou deux sièges, ou bien, à droite ou à gauche, un canapé. Une porte doit se trouver dans la partie du salon réservée aux acteurs, pour qu'ils arrivent et sortent. Porte, sièges, cheminée : voilà tout ce qu'il faut pour représenter un chef-d'œuvre comme *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée.*

Mais les appartements ne sont pas faits pour qu'on y joue la comédie, et il arrive souvent qu'il n'y a pas de porte où il en faudrait une. On la remplace par un PARAVENT. Ah! le meuble précieux! C'est la coulisse rudimentaire. L'acteur attend, derrière, son entrée en scène. Il peut y changer quelque chose de son costume. Aussi bien est-ce en même temps l'abri où

peut se tenir le souffleur, le cher souffleur. Au reste, cette cloison en zigzag n'est-elle pas un joli décor quand d'artistiques panneaux y sont tendus? Si elle n'est pas en harmonie avec le milieu qui l'entoure, il n'y a qu'à la draper d'une étoffe convenable.

Avançons dans la série progressive des divers théâtres, remontons peu à peu vers le vrai. En voici un qui n'est guère plus difficile à installer que le précédent : c'est TOUT LE SALON (ou telle autre pièce) devenant la scène. On enlève les battants de porte ou la porte à coulisse qui le séparent de la salle à manger (ou de telle autre pièce) où sera placé le public, et l'on remplace la boiserie ou le vitrage par un rideau. Si la « salle » est grande et si on ne craint pas quelque dépense, on fait poser deux ou trois gradins pour les rangs plus ou moins reculés des spectateurs

Si le salon (ou telle autre pièce) choisi pour la scène ne représente pas, tel qu'il est, le lieu où se passe l'action, on le modifie plus ou moins. Exemple : on enlève tableaux, tentures, meubles, etc. ; sur de grands et légers châssis appliqués contre les murs et le plafond, on tend des papiers couleur de plâtre sali ; on emboîte la vraie cheminée dans une fausse, dans une boiserie formant une hotte et imitant la maçonnerie noircie par la fumée ; on emménage d'humbles meubles, table, chaises, armoire, et voilà une salle de rez-de-chaussée chez de pauvres paysans.

A l'école, il devrait toujours y avoir une grande salle avec une scène, comme autrefois dans nombre de lycées. A Sainte-Barbe, un joli théâtre était monté à demeure dans le hall de la gymnastique. Vieux ou récemment construits, bien des établissements scolaires manquent d'un local pouvant contenir tous

les élèves réunis. Fâcheuse économie d'où résulte, sinon l'impossibilité, du moins la difficulté de donner une belle fête à de jeunes âmes. On peut parfois, tant bien que mal, remplacer la salle des fêtes par la plus grande classe, par le réfectoire, par le préau.

Heureusement, il n'est pas rare que l'on dispose d'une ESTRADE de quelques mètres de largeur. L'estrade est bien près d'être une scène, surtout si une porte y donne directement accès. Faute de porte, on recourt au paravent. Mais, si on doit s'habiller, il n'est ni bien commode ni bien prudent de le faire derrière cette cloison mobile. Pour cette raison et aussi pour les changements de mise en scène, il convient d'avoir un RIDEAU, de l'andrinople ou quelque autre étoffe légère suspendue par des anneaux à un fil de fer tendu entre les murs latéraux. Si l'action de la pièce se passe dans un jardin, dans une forêt, des fleurs, des plantes vertes, seront d'une utilité suggestive.

Le Théâtre sommaire.

Je m'adresse maintenant aux personnes qui, tout en ne voulant pas s'occasionner des frais considérables, désirent un théâtre, un théâtre très simple, mais un théâtre.

A Paris, vous pouvez, moyennant une somme qui n'est pas ruineuse, louer une petite scène avec décors, que l'on transportera et montera dans le local que vous aurez désigné. Les maisons qui se chargent de ce genre d'installation sont indiquées sous cette rubrique du BOTTIN et de PARIS-HACHETTE : *THÉATRES* (*Matériel général et accessoires pour*). Et

il va sans dire que, si vous n'avez pas de pièce assez grande, vous pouvez louer une salle. Voyez dans le BOTTIN : *Salles pour réunions*, etc. ou dans PARIS-HACHETTE : *Location de salles.*

Mais je suppose que vous désirez faire construire ou construire vous-même un théâtre sommaire. Eh bien, voici ce que vous aurez à faire ou à commander à un menuisier. D'abord, des tréteaux. Dans un petit local, il suffit que leur hauteur soit de 75 centimètres. Ils seront réunis par des crochets de fer. On a plus d'une fois remplacé les tréteaux classiques par des tonneaux posés debout. Quant au plancher, il va sans dire que les ais doivent en être bien joints, afin de ne pas bouger, grincer sous le poids de l'acteur. Il est même prudent, pour éviter le grincement, la résonnance, de matelasser de vieilles étoffes le dessous du plancher. Une scène bien vite improvisée est celle que l'on fait avec des tables de même hauteur. Les Sévriennes emploient celles de leur réfectoire.

J'arrive tout de suite aux décors. Vous avez le choix entre deux systèmes.

Le plus simple consiste en un paravent d'une hauteur plus élevée que la taille humaine, paravent de toile ayant 6, 8, 10 feuilles. Des portes y sont pratiquées, voire des fenêtres à vitres de mica. On le déploie sur la scène en trois côtés de rectangle, de façon que les feuilles du fond et les feuilles latérales soient entourées d'un passage qui serve de coulisses. Deux rideaux cachent le vide laissé de chaque côté du paravent, rideaux qui se rejoignent quand le spectacle est interrompu ou fini. Un châssis tendu de toile ou un simple petit rideau masque le dessous de la scène. Il est précieux d'avoir un para-

vent pour salon et un autre pour jardin. Un seul paravent suffit s'il est peint différemment à l'endroit et à l'envers, ou plutôt s'il n'a ni endroit ni envers. Il peut encore être revêtu, à chaque pièce nouvelle, d'un nouveau papier sur lequel on aura peint un nouveau décor.

Voici maintenant l'autre système. On pose sur le sol de la salle, et, par des crochets de fer, on fixe solidement au plancher de la scène une FAÇADE, un cadre entièrement fait de planches ou d'un fort châssis tendu de toile, pièce maîtresse à laquelle tout doit tenir. Les décors? Ce sont, de chaque côté de la scène, d'étroits châssis fixés au plancher par des goujons, et attachés entre eux et à la façade par des crochets de fer, qui maintiennent l'écartement. Le fond est un rideau suspendu au mur de la salle ou bien un châssis tenu, comme les autres, au plancher et, indirectement, à la façade. Les décors peuvent être aussi des « fermes », trois fermes (dont une au moins avec porte) fixées au plancher par des goujons, accrochées entre elles et au châssis d'un plafond. Le papier peut fort bien être employé pour la décoration. Entrez chez un marchand de papiers peints, et vous aurez tout un choix de boiseries, de lambris sculptés, de verdures.

On a construit de jolis théâtres en plein air avec la façade et les côtés faits de treillis. Il en reste un au parc de Versailles, au bosquet des Trois-Fontaines.

Le petit Théâtre complet.

Je suppose enfin que vous vouliez un petit théâtre complet. Cela pourra vous coûter plusieurs billets

de mille. Argent bien employé, car que de joies vous vous donnerez avant même les représentations, surtout si vous collaborez manuellement à la construction, à la décoration! Aussi bien s'agit-il d'un théâtre à demeure. Un père peut le léguer à ses enfants!

Eh bien, voyons! que vous faut-il? D'abord, une SALLE assez vaste. Surtout à la campagne, il est fort possible qu'on en ait une. Une fois enlevés les sièges des spectateurs, on peut l'utiliser comme salon, comme salle de billard, comme atelier d'artiste, à condition que la scène, fermée par le rideau, soit absolument respectée. Si ce rideau est une œuvre d'art, il ne peut qu'embellir la pièce. Et telle remise, telle écurie dont on ne se sert plus, pourquoi n'en pas faire le théâtre? Un ancien théâtre public de Saint-Germain-en-Laye est bien devenu remise-écurie.

Une des sérieuses difficultés est d'avoir un DESSOUS... oh! non pas nécessairement un triple dessous, mais une profondeur de plusieurs mètres, aussi grande que la scène. Heureusement, nous l'avons vu, on n'a pas grand besoin du dessous comme magasin de décors : châssis et fermes se logent fort bien au fond et sur les côtés de la scène. Encore faut-il qu'on puisse placer dans le dessous les chariots où s'emboîtent les mâts; mais cette profondeur sera donnée par l'élévation de la scène au-dessus du sol de la salle.

Les poteaux une fois fixés sur le sol, les sablières une fois posées sur ces montants, on installe le PLANCHER de la scène, plancher presque entièrement mobile.

Voici les mesures que J. Moynet conseille, en supposant une salle de 8 mètres de large : hauteur

du plancher : 1 m. 20 au-dessus du sol de la salle; inclinaison du plancher de la scène : 5 centimètres par mètre; largeur et aussi hauteur du cadre : 4 mètres.

Il est bien entendu que le plancher doit offrir des costières, pour les mâts, dont chacun sera tenu, dans le dessous, par un chariot roulant sur rail. A vous de voir si vous désirez des trappillons (pour faire monter des fermes) et une ou plusieurs trappes.

Pour le CINTRE, je crains que vous ne soyez obligé de démolir en partie le plafond de la salle, afin de vous servir d'une pièce à l'étage au-dessus ou d'une sorte de belvédère à construire sur la toiture. Vous établirez dans cet espace un petit corridor de chaque côté de la scène et, tout en haut, un gril, avec un nombre de tambours proportionné au nombre de manœuvres que vous ambitionnez de pouvoir exécuter au cours d'une représentation.

Les rideaux, dans le cintre, peuvent être pliés en deux et même en trois. L'inconvénient est que cela les use. Quant au rideau d'avant-scène, ce sera la toile suspendue soit entièrement droite, soit pliée en deux, en trois, ou enroulée à un rouleau; ou bien ce sera le double rideau (de velours, par exemple) tenu à une tringle et s'écartant de chaque côté de la scène.

Un petit magasin, à côté de la scène, vous sera utile pour la débarrasser, pour enfermer les accessoires et certains appareils.

Et vous aurez, n'est-ce pas? de beaux décors, des décors bien plus artistiques que ceux de la plupart des théâtres publics, des décors peints par vous-même ou par des peintres de vos amis. L'art synthétique vous permettra de produire avec peu de travail matériel des effets satisfaisants. Montagne,

forêt, vaste plaine, mer, vous pouvez tout représenter. Un bastingage, un mât, des cordages, et voilà un pont de vaisseau.

D'autre part, étant donné que la petitesse de la salle rendra les détails très perceptibles au public, vous pourrez les multiplier à votre gré. Vous manque-t-il une tenture des Gobelins, pour la portière d'un atelier d'artiste? Fabriquez-en une en peignant sur de la cotonnade. Je sais, en Bourgogne, un salon de grande dame où le mur des placards semble, à s'y méprendre, revêtu d'ébène incrusté d'ivoire. Or, ébène et ivoire sont du simple chêne. Le ton de l'ébène est dû à de la peinture, et celui du vieil ivoire au ton même du bois; sur les parties blanchâtres est collé du papier écolier où l'on a dessiné à la plume des personnages de Goya, et on a verni le tout.

Une chose importante est évidemment qu'un décor d'intérieur soit bien conforme au style de l'époque où se passe l'action. Consulter des tableaux, des gravures, des ouvrages concernant les ornements d'architecture, de menuiserie, la tapisserie, le vitrail, etc. On trouvera maintes notions, maintes idées, dans le *Traité de composition décorative* de Joseph Gauthier et Louis Capelle, dans le *Graphique d'histoire de l'art*, de Joseph Gauthier[1].

Meubles et Accessoires.

Respectez la couleur locale; ayez dans une humble chambre bretonne un lit clos, dans une maison alsacienne ou russe un poêle (vrai ou faux) comme en

1. Plon-Nourrit, édit.

Alsace ou en Russie. Que le style de l'ameublement soit celui de l'époque où l'auteur nous transporte. S'agit-il d'un vieux meuble que vous n'avez pas dans votre salon, dans votre salle à manger, que vous ne pouvez pas vous procurer ? faites-le ou faites-le faire au moyen d'un savant maquillage. Pour les renseignements sur le style, les ouvrages ne manquent pas. Voyez au moins *Le Meuble*, d'Alfred de Champeaux, deux volumes de la *Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts*[1].

Et rappelez-vous que le genre de meubles doit non seulement être généralement conforme à celui du décor, mais convenir à la profession, à la situation, au goût, au caractère, parfois même à l'âge du personnage chez qui le spectateur est introduit. Certainement, un bourgeois dépourvu de tout instinct artistique peut posséder un admirable mobilier : il n'a eu qu'à se laisser installer par un bon fournisseur. Encore faut-il qu'il soit de ces bourgeois qui permettent qu'on choisisse pour eux et ne regardent pas aux grosses dépenses. Disposez-vous d'un ameublement *modern style?* Vous ne pouvez pas en profiter pour meubler n'importe quel salon. Il est peu probable, par exemple, qu'une personne austère et parcimonieuse s'entoure de ces meubles légers et fragiles.

Et les exigences dont il vient d'être parlé au sujet des meubles, il faut les avoir quant aux accessoires. Pas d'exagération, il va sans dire. Peu importe, par exemple, qu'ils soient de fabrication récente, s'ils évoquent le temps où se passe l'action. Se rappeler l'objection faite, prétend-on, par un acteur à qui son

1. Quantin, édit.

directeur offrait, pour certain rôle, une Bible « datant de l'époque » : « Mais, à l'époque, elle était neuve ! »

L'art est conventionnel, c'est entendu. S'ensuit-il qu'on doive, au lieu de suspendre de vrais tableaux aux murs, y représenter des tableaux? S'ensuit-il qu'un poulet servi sur une table doive être en carton? Non, moins encore sur un petit théâtre, où les détails sont bien plus visibles que sur un grand. Or, ne s'agit-il pas de faire imaginer au public qu'il est devant une scène de la vie réelle? « Non, me dira-t-on, il s'agit de l'intéresser à une scène qui se passe sur un théâtre, entre des décors qu'il sait bien n'être pas de vrais murs; il s'agit de lui donner une REPRÉSENTATION, comme on lui montrerait une Vénus ou un Apollon sculpté, qu'il saurait bien n'être pas de chair et d'os. » Oui, mais il a devant lui des acteurs de chair et d'os; il a devant lui de la réalité. Pourquoi ne veut-on pas que les accessoires soient réels, eux aussi? Ah! si les acteurs étaient des automates, c'est alors qu'il y aurait illogisme à souhaiter les voir approcher de leur bouche de carton une vraie chair de volaille. Notez que les accessoires les plus fantaisistes ne me choquent nullement dans une féerie. Mais, dans toute pièce constituée pour donner l'illusion de la réalité, je veux le plus de réalité possible.

Il est même certain que des accessoires vrais peuvent apporter beaucoup de poésie à une pièce poétique. Un de mes souvenirs les plus chers est la représentation de *Beaucoup de bruit pour rien* au Lyceum de Londres. Dans la scène de l'église, le parfum de l'encens emplissait la salle, et une couche épaisse de feuilles mortes couvrait le sol du jardin de Leonato, où bruissaient les traînes des *ladies* et

des *misses*... Mais, j'y pense, ces feuilles étaient peut-être imitées? Ah! par exemple, voilà qui m'est égal. Elles ne paraissaient pas l'être, et cela suffisait. Je ne pousse pas jusqu'au fanatisme l'amour des accessoires vrais. J'eusse même préféré, dans *L'Ami Fritz*, un semblant de repas qu'un repas, un soir où une troupe parisienne, de passage à Marseille, mangeait, dans cette pièce essentiellement alsacienne, une bouillabaisse que la couleur et l'odeur du safran proclamaient provençale!

Que doit-on manger pour donner l'illusion qu'on mange de la chair de poulet, de pâté? On emploie beaucoup les biscuits à la cuillère, qui, entre autres avantages, ont celui d'être une alimentation légère. Va pour les biscuits à la cuillère! A la condition que les spectateurs n'aperçoivent pas la tricherie. Pour n'être pas reconnus, les biscuits doivent être morcelés. Une bouteille, une carafe, un ou deux ustensiles de table peuvent être placés près de l'assiette, de façon à rendre difficile l'observation du public. Mais si l'on veut faire croire qu'on mange de la viande, rien ne vaut la viande. Et il faut boire vraiment si le personnage doit boire; il faut boire du vin rouge ou de l'eau rougie si le personnage doit boire du vin rouge. Quant à produire l'impression qu'on boit, qu'on mange à l'excès, cela dépend beaucoup du jeu de l'acteur; mais il n'est pas inutile d'avaler en toute réalité. Aussi est-il prudent, pour jouer un rôle de grand buveur ou de glouton, de n'avoir rien pris depuis quelques heures.

Bruits et autres Effets à produire.

Pour imiter le bruit d'un VÉHICULE, une grosse roue qu'on roule dans la coulisse fait l'affaire. S'il s'agit d'une voiture légère, prière de ne pas faire entendre comme un tombereau. Quant aux ARMES A FEU, prière instante de ne pas produire de trop fortes détonations. Avoir au moins égard aux nerfs des auditrices.

On peut se procurer un appareil pour les CRIS D'ANIMAUX. « C'est, dit Moynet, un tambour très allongé, terminé par une peau d'âne à une seule de ses extrémités. Sur cette peau est bandée une corde à boyau, attachée par son centre à une autre corde du même genre qui traverse le tambour dans toute sa hauteur. L'exécutant place le tambour entre ses genoux, puis, la main recouverte d'un gant enduit de colophane, il frotte plus ou moins vivement sur la corde [1]. » Mais peut être avez-vous ou l'un de vos collaborateurs a-t-il le talent d'aboyer, de coquériquer, etc. Je parle d'un talent magistral, car, dans l'art de crier comme nos frères inférieurs, l'imperfection est des plus déplorables.

Voici, maintenant, les phénomènes atmosphériques. L'imitation de la NEIGE qui tombe n'est qu'un jeu enfantin : on lance du cintre de petits morceaux de papier. Pour le bruit de la PLUIE, de la GRÊLE, on fait basculer une longue boîte de bois ayant de petites vannes de bois ou de métal entre lesquelles sont de menus cailloux. Quelque bonne volonté de la part des auditeurs n'est pas superflue... Mais la

1. *L'Envers du théâtre.*

plaque de tôle qu'on agite avec plus ou moins de force pour imiter le roulement du tonnerre est, ma foi, satisfaisante. A l'école, elle est aisément remplaçable par une carte Vidal-Lablache. S'il vous faut un appareil pour donner l'impression que la FOUDRE tombe à quelques pas, sachez qu'il en existe un, peu compliqué : une sorte de jalousie faite de planchettes qu'on laisse violemment tomber l'une contre l'autre. Et les ÉCLAIRS? Trois moyens sont employés : 1° le long chalumeau avec du lycopode en poudre qu'on souffle et qui s'enflamme à la lampe à esprit-de-vin dont le tuyau est muni; 2° des flammes tenues très basses à des becs de gaz et que tout à coup on lâche; 3° la lumière électrique éclairant brusquement de larges découpures faites dans la toile du fond et recouvertes de calicot peint à l'essence. Enfin, le VENT, le vent qui hurle, gémit, chante. On obtient sa voix en frottant des cordes tendues ou, mieux, avec une machine qui consiste en un tambour garni de lames de bois et tournant contre de la soie tendue.

Contre l'incendie.

Peut-on rendre les décors incombustibles? Oui, dit J. Moynet, qui assista à plusieurs expériences faites avec la *carteronine* (du nom de l'industriel Carteron, l'inventeur). Non, dit M. Gustave Coquiot; mais on peut rendre les décors ininflammables (c'est l'essentiel!) avec une des substances suivantes : chlorhydrate d'ammoniaque, phosphate d'ammoniaque, ou leur mélange, silicate de soude ou de potasse. Le malheur, c'est que ces matières rai-

dissent, ternissent les décors. D'autre part, on peut peindre sur de la toile d'amiante. J'ignore ce que vaut cette toile au point de vue pictural.

Mais je peux vous donner deux bons conseils : ne jamais fumer ni laisser fumer sur la scène, et avoir au moins dans la coulisse, outre des seaux d'eau, quelques grenades Harden. ORGANISER ET PRÉVOIR.

V

Notions et Conseils préliminaires.

Les personnes qui ont promis leur concours sont réunies. Cela n'a peut-être pas été obtenu sans peine, sans une correspondance plus ou moins volumineuse. On a dû remplacer des sujets sur qui l'on comptait : Machin, « horriblement surmené »; Mlle Chose, qui se marie. Quelques jours avant une représentation, nous nous étions adressés à un couple précieux, un acteur devenu professeur de lycée et sa femme. Le mari nous répondit par dépêche : « Mille regrets. Je divorce. »

Enfin! la troupe est là. Où? Il serait préférable que ce fût sur la scène. Mais souvent la scène n'est pas disponible, pas même construite. Pour une raison ou pour une autre, les répétitions vont avoir lieu dans un salon, dans une classe, n'importe où, excepté parmi les décors et les meubles auxquels il faudrait peu à peu s'accoutumer.

J'ai dit « LES RÉPÉTITIONS ». Ne croyez pas qu'on

puisse jouer convenablement une pièce, ne serait-ce qu'une bagatelle en un acte, sans l'avoir répétée plusieurs fois.

Voyons comment ce travail des répétitions peut se faire avec méthode. Mais, d'abord, quelques notions et conseils, que le régisseur fera bien de transmettre aux débutants.

Dans un grand théâtre, le directeur et, pour les nouvelles pièces, l'auteur, se placent dans une sorte de guérite, le *guignol*, construite devant la scène, au-dessus de l'orchestre ou des fauteuils d'orchestre. A une répétition d'amateurs, le directeur-régisseur, faute de cette installation, doit se placer en face et près des acteurs, de manière à bien voir leur jeu, à les conseiller aisément et à prendre instantanément leur place pour leur donner l'exemple de ce qu'il faut faire.

Les mots *droite* et *gauche* signifient *le côté droit* et *le côté gauche* par rapport au régisseur placé à l'avant-scène ou ce qui en tient lieu. Le *côté jardin* est à sa gauche et à droite pour l'acteur; le *côté cour* est à sa droite et à gauche pour l'acteur.

Le régisseur appelle les acteurs par les noms de leurs rôles; bonne coutume, qui fixe dans les esprits que la personnalité empruntée par chaque acteur devient sa personnalité réelle.

Les acteurs ne doivent être en scène que lorsque leur rôle nécessite qu'ils y soient. Quand ils sont en scène, ils doivent se défendre de parler, même à voix basse, en dehors de ce qu'ils ont à dire pour l'interprétation de leur rôle. Dans la coulisse, ils doivent éviter de faire le moindre bruit de nature à distraire ceux de leurs camarades en train de répéter.

On peut commencer, comme dans un grand théâtre, par la COLLATION, c'est-à-dire par une simple lecture, chacun lisant à haute voix son rôle. Ce n'est guère utile que si la pièce est inédite. En ce cas, les erreurs des copistes peuvent être assez nombreuses. L'auteur ou quelqu'un qui le supplée indique les corrections à faire.

Dans un grand théâtre, quand la pièce est inédite, personne ne sait son rôle aux premières répétitions. On attend que les coupures, les additions, les modifications, aient été faites (un certain nombre de modifications du moins, car il peut s'en faire jusqu'à la dernière heure). D'ailleurs, la mise en scène aide à l'étude par cœur. Mais nous avons dit que l'amateur, quand il est à peu près certain que son rôle ne sera pas écourté, fait très bien de l'apprendre au plus tôt.

Chacun doit avoir un CRAYON pour noter certains détails de mise en scène, de jeu et de diction.

Afin de déranger le moins possible les personnes chargées des petits rôles, il convient de ne mettre d'abord sur pied que les scènes capitales, auxquelles les acteurs principaux doivent seuls ou à peu près seuls prendre part. Il est prudent de consacrer ensuite une répétition entière au premier acte, une répétition entière au deuxième, ainsi de suite, et de ne répéter tous les actes de la représentation qu'après un certain nombre de répétitions partielles.

Pour se renseigner sur la mise en scène.

Bien entendu, le meilleur moyen est d'assister à la représentation de la pièce sur un théâtre important, en se réservant de modifier la mise en scène,

soit pour l'adapter aux nécessités de l'entreprise, soit pour la rendre plus vraie, plus poétique, pour apporter une petite part de création. Habite-t-on en province et la pièce est-elle représentée à Paris? on charge un ami parisien de prendre des notes.

Tous les détails qui concernent la mise en scène d'une pièce peuvent d'ailleurs être demandés, à Paris, au régisseur du théâtre où cette pièce à été créée ou reprise. L'information peut coûter de 25 à 60 francs. A la Comédie-Française, c'est au souffleur qu'on écrit.

Pour plusieurs pièces de Molière, consulter une publication qui, malheureusement, reste interrompue : THÉÂTRE CLASSIQUE POPULAIRE. — *Édition de la Comédie-Française*[1].

Pour les pièces nouvelles ou nouvellement reprises, voir, collectionner au besoin, les journaux et périodiques qui en photographient ou dessinent la représentation : *Excelsior*, *Comœdia illustré*, *L'Illustration*, *Le Théâtre*...

On peut enfin avoir recours pour la mise en scène à d'anciens acteurs ou à des acteurs plus ou moins libres.

Mais un régisseur amateur devrait connaître l'art auquel il s'adonne, savoir mettre en scène n'importe quelle pièce. S'il n'a pas le talent nécessaire, il doit l'acquérir, et cela en fréquentant les théâtres, en étudiant les indications insérées dans le texte de certaines pièces. Lire *L'Art de la mise en scène*[2], du très consciencieux Becq de Fouquières.

1. Librairie universelle. Ont paru : *L'Étourdi*, *Les Femmes savantes*, *Le Mariage forcé*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Misanthrope*, *Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe*. — Ont paru, d'autre part, *Le Cid* et *Athalie*.

2. *Bibliothèque Charpentier*.

La Place des décors et des meubles.

Après une sérieuse considération du pays, du lieu, de l'époque où se passe l'action, le régisseur a décidé quels seront les décors et les meubles.

Mieux vaudrait qu'ils fussent placés dès que l'on commence à répéter. Mais la plupart du temps on ne les a pas encore. Il n'en faut pas moins que l'on sache à quels endroits PRÉCIS de la scène ils seront au moment de la représentation. Eh bien, il faut mettre des chaises à leurs places. Une porte doit être représentée par un espace entre deux chaises. S'il y a dans l'acte une magnifique table Louis XVI, comme au troisième acte de *Les Affaires sont les affaires*, qu'on mette tout de suite une table quelconque, voire une table de cuisine.

Mais où doivent être les décors, les meubles? Où il est NATUREL, LOGIQUE, qu'ils soient, où il est COMMODE, UTILE, qu'ils soient.

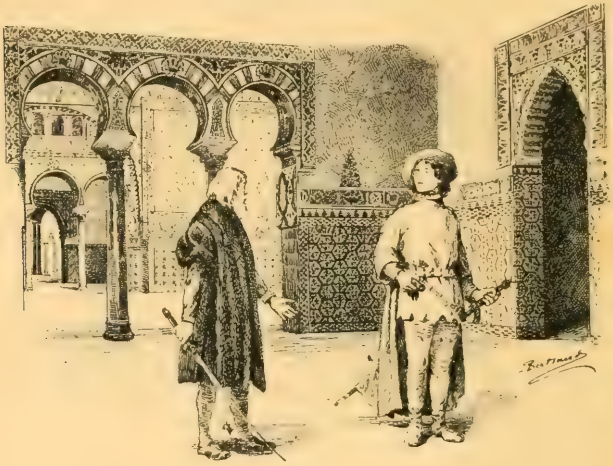
La Place des acteurs.

La pièce va commencer. Personne n'est en scène. Du moins n'y a-t-il à l'avant-scène que le régisseur. Il appelle l'acteur qui doit entrer le premier et lui indique sa place. Ainsi de suite.

Les personnages doivent ordinairement être placés à une certaine distance l'un de l'autre, N'ÊTRE PAS EN PAQUET. Mais le rapprochement, qui peut être si nuisible au jeu, devient utile, nécessaire, pour indiquer l'étroite intimité ou quelqu'un de ces violents

sentiments qui poussent un être vers un autre.

Les personnages doivent fréquemment se tenir au premier plan, parfois même à l'avant-scène. Ils communiquent mieux ainsi au public leurs pensées, leurs sentiments. Mais il est souvent naturel qu'ils ne



Le Cid, ACTE Ier, SC. VI.

DON DIÈGUE. — Rodrigue, as-tu du cœur?

Rien, en ce moment, n'exige que don Diègue soit tout à côté de Rodrigue. Il est d'ailleurs naturel que, venant d'être soufflété et voyant apparaître son fils, il lui parle aussitôt, sans aller tout à fait jusqu'à lui.

restent pas là plus de quelques minutes; que, par exemple, un personnage aille au-devant d'un autre, qui entre par une porte au fond. Il s'agit de trouver des motifs, des prétextes pour les divers déplacements. Une station trop prolongée à un plan quelconque de la scène nuirait au spectacle, qui, généralement, doit être animé, plus ou moins animé.

Il convient, par exemple, qu'un personnage ne demeure pas toujours du même côté de la scène. Une raison, si peu importante qu'elle soit, est donc

nécessaire pour que, s'il est à droite, il passe tôt ou tard à gauche, ou *vice versa*. Le règlement des PASSADES est une des difficultés de la mise en scène. *Difficulté* est beaucoup dire pour quantité de cas. Supposons trois personnages : A, B, C. A est à gauche et B au milieu. A veut dire quelque chose à C, à lui particulièrement. Voilà qui suffit pour placer ainsi les per-

Le Menteur, ACTE Ier, SC. V.

DORANTE. — Comme à mes chers amis je veux tout vous conter.

Le fait qu'il veut leur témoigner de l'amitié explique pourquoi Dorante se tient si près d'Alcipe et de Philiste.

sonnages : B, A, C (A ayant passé devant B), ou bien : B, C, A (A ayant passé derrière B et C). Reprenons maintenant la disposition première : A, B, C. Admettons que B veuille montrer à A et à C un objet placé tout à droite. Voilà qui donnera (B passant devant ou derrière C) : A, C, B.

Un personnage peut, en effet, passer devant un autre. Mais seulement en certaines circonstances : quand il n'a pas à se cacher de cet autre ; quand cet autre n'est pas trop en avant, n'est pas en train de parler ou de faire un geste, un jeu de physionomie important. A moins de nécessités exceptionnelles,

ne jamais tourner le dos au public en faisant une passade.

Mais, si de fréquents déplacements conviennent dans bien des scènes, ils seraient illogiques dans bien d'autres, où il ne s'agit nullement de donner une impression de mobilité. Mieux vaudrait ne pas jouer telle œuvre d'Ibsen, de Maeterlinck, que d'y chercher à distraire les yeux des spectateurs par des passades. Ce serait d'ailleurs gêner leur esprit, qui doit s'appliquer à pénétrer la pensée des personnages, à connaître leur état d'âme.

Les FAUSSES SORTIES doivent être, elles aussi, effectuées dès les premières répétitions. Elles sont très significatives. Le personnage va pour sortir, s'arrête, parfois revient sur ses pas, et sort enfin. Ce jeu indique l'hésitation. Ou bien, au contraire, l'assurance, le défi, la menace : un personnage vient d'avoir une querelle avec un autre; il se dirige vers une porte, mais, au moment de partir, il se retourne, darde un regard sur son adversaire, et, brusquement, s'en va. Cela peut être d'un grand effet.

Les Positions.

Un défaut des débutants consiste à se tourner toujours vers l'interlocuteur, jamais vers le public. Ils semblent oublier que le public existe; ils semblent admettre, avec certains novateurs, le « quatrième mur ». Mais non! parbleu non! il n'y a pas de mur entre l'acteur et le public! L'acteur doit donc lui parler, à ce public qui est là pour le regarder, pour l'écouter; il doit s'adresser tour à tour à lui et à l'interlocuteur.

Mais quand doit-il s'adresser au public? Voici la règle... sans mentionner les exceptions. On doit parler face au public lorsqu'on ne pose pas de question à l'interlocuteur, lorsqu'on ne lui adresse pas un éloge, un blâme, une prière, une parole d'amour ou de haine, lorsque, en somme, on parle plutôt à soi-même ou à un être imaginaire. A remarquer que, dans la vie réelle, on ne regarde pas toujours son interlocuteur, tant s'en faut. Souvent donc, l'acteur doit regarder le public, mais pas toujours les mêmes rangs du public. NE PAS « FIXER DANS LA SALLE ».

La POSITION ASSISE trop continue nuit à l'impression d'animation que souvent il s'agit de produire. On s'assied pour peu que les circonstances indiquent qu'on a besoin de repos; on s'assied pour causer plus commodément, plus intimement. Pour s'asseoir, tenir compte aussi des règles de la politesse.

On se lève par respect, on se lève dans un mouvement de vivacité, on se lève encore pour marquer qu'un entretien est terminé. Pour se lever, ne pas toujours choisir la fin d'une tirade, d'une phrase.

Malgré une habitude mise un peu à la mode par M. Antoine, il ne faut généralement pas, quand on parle, tourner le dos au public. Cela n'est guère admissible que lorsqu'on n'a que quelques mots à dire et à très haute voix. L'essentiel, en effet, est de se faire ENTENDRE et COMPRENDRE. Et puis, encore une fois, le public est là pour VOIR. Je sais bien qu'un dos peut être expressif; mais une scène, une partie de scène que l'on joue le dos tourné à la salle ne peut être qu'une exception.

Place des meubles et des décors, place et position

des acteurs, voilà ce dont on doit surtout s'occuper aux premières répétitions.

Le Jeu muet.

On appelle ainsi la mimique de l'acteur aux moments où il n'a pas à parler. Lorsqu'on a vu jouer un rôle par un bon comédien et qu'on lit ensuite la pièce, il arrive souvent qu'on est surpris du peu d'importance de ce rôle en tant que texte. C'est que l'artiste y a ajouté tout un langage d'attitudes, de gestes, de jeux de physionomie. Le comédien doit, par exemple, SAVOIR ÉCOUTER; il doit exprimer silencieusement les impressions que lui font éprouver les paroles qu'il écoute.

Mais le jeu muet doit garder une certaine mesure. Je veux dire que l'acteur, aux moments où il ne parle pas, ne doit généralement pas attirer sur soi la part d'attention que mérite l'acteur qui parle. Le jeu muet devient même une faute grave quand il soulève intempestivement le rire.

Sensibilité et Possession de soi-même.

L'acteur doit-il réellement éprouver les sentiments qu'il interprète? Non, dit le *Paradoxe sur le comédien*, attribué à tort ou à raison à Diderot. Oui, faut-il répondre. Pourquoi demander à l'acteur un tour de force que, seul parmi tous les artistes, il aurait à accomplir?

Néanmoins, si l'acteur doit être sensible, il doit aussi pouvoir gouverner sa sensibilité, ne pas

s'emballer. Il est l'oiseau qui peut filer à tire-d'aile et soudain s'arrêter. Le précepte de Molé, un grand comédien du XVIIIe siècle, ne saurait être trop répété : « GARDER SA TÊTE, LIVRER SON CŒUR ».

La Tradition.

Je suis ami de la bonne tradition comme je le suis de la bonne orthographe. Bien entendu, je ne peux pas admettre que la tragédie soit transformée, faute de parfaite noblesse, en drame romantique, ni que le drame romantique soit, faute d'ampleur, transposé en drame réaliste. Je suis même d'avis que l'heureuse façon dont un Delaunay jouait telle ou telle scène mérite d'être perpétuée. Il y a là comme un legs, comme quelque chose d'historique. Il ne me déplaît pas non plus qu'on joue Crispin avec des bottes, en souvenir de Poisson, le créateur du rôle, qui dissimulait dans des bottes la maigreur du bas de ses jambes.

D'autre part, j'admets parfaitement qu'un acteur remplace l'interprétation traditionnelle d'un rôle par une interprétation qui lui semble préférable; je comprends fort bien qu'il veuille recréer ce rôle. Survive la tradition, mais vive la liberté! Samson, le grand comédien, était d'avis qu' « on doit chercher à varier les figures du répertoire ».

De combien de manières a été représenté le personnage de Tartuffe, depuis le sieur Du Croisy, qui eut l'honneur de l'incarner le premier, jusqu'à Worms, par exemple! « L'acteur Du Croisy, dit M. Frédéric Loliée, en rendait la figure congruente à son emploi pour la pleine satisfaction de l'assis-

tance. On le trouvait parfait en son rôle de bas cafard, de balourd cupide et hypocrite, ce gros homme dont le visage haut en couleur, l'oreille rouge, le teint

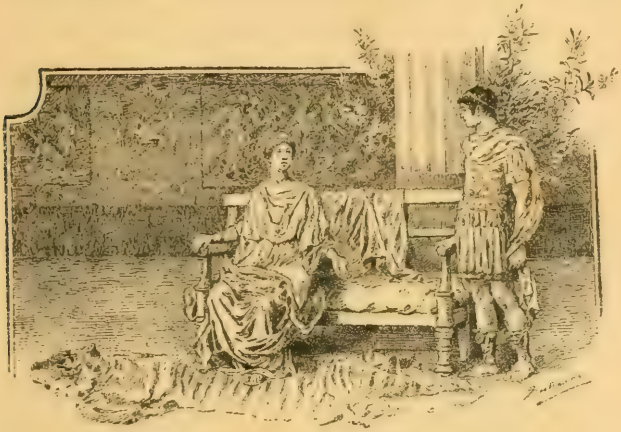
RAYMOND POISSON (RÔLE DE CRISPIN).

D'après une peinture de Netscher, gravée par E. Edelink. — Estampes.

allumé, la panse rebondie, contrastaient si plaisamment avec sa prétendue austérité de principes, avec sa haire et sa discipline[1]. » Quant à Worms, « ce

1. *La Maison de Molière et des grands classiques.* Lib. Armand Colin.

qu'il exprimait peut-être le plus fortement, dit aussi M. Loliée, c'était l'ardente passion dont le person-



La Tradition. *Britannicus*, acte IV, sc. II.
Agrippine. — Approchez-vous, Néron, et prenez votre place.

La Tradition. *Tartuffe*, acte III, sc. VI.
Tartuffe. — Oui, mon frère, je suis un méchant, un coupable.

nage est dévoré. Il lui prêtait une sorte d'âpreté triste, une allure sombre et fatale, et qui faisait songer tantôt à don Salluste, tantôt à Iago. »

Parmi les traditions, il en est d'absurdes. Celles-là, il faut les proscrire. « Dans *L'Avare* de Molière, dit Chamfort, il est très naturel qu'Harpagon, voyant deux bougies allumées, en éteigne une; mais il n'est guère vraisemblable qu'il la mette dans sa poche, encore moins que maître Jacques l'allume. » Notez

La Tradition. — *L'Avare*, acte III, sc. ii.

La Merluche. — Et moi, monsieur, j'ai mon haut-de-chausse tout troué par derrière.

que ce serait très bien dans une comédie bouffonne. Dans *L'Avare*, c'est détestable.

Voilà qui me fournit l'occasion de recommander de ne jamais charger, excepté dans une pièce qui est elle-même une charge.

Habitudes et Précautions à prendre.

Au fur et à mesure des répétitions, il faut s'habituer à bien marcher, à ne heurter ni personnage ni meuble, à ne pas se tromper de pied en se tournant vers le fond de la scène. Si une actrice doit avoir à la représentation une robe à queue, il conviendrait

qu'elle l'eût aux répétitions. Il est arrivé à plus d'un acteur, et non des moins adroits, de poser un pied sur la robe de sa partenaire et de la déchirer, ce qui, tout en courrouçant la dame, peut amuser intempestivement le public. A-t-on quelque mauvaise habitude, celle, par exemple, de baisser constamment les yeux? il faut s'en guérir. Il faut prendre de plus en plus les physionomies, les attitudes, les gestes de son personnage. Et que la voix porte de mieux en mieux dans la salle, et que la diction se perfectionne, parmi des temps bien fixés. FAIRE TOUT CE QU'ON AURA A FAIRE. Ne pas se dire : « A la représentation, j'aurai plus d'entrain, de chaleur; je rirai mieux. » D'ores et déjà, employer les accessoires ou les objets qui les remplacent.

La Répétition générale.

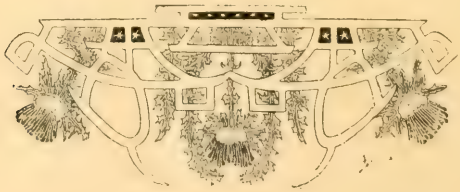
Elle ne doit différer de la représentation que par l'absence du public. Tout ce qui doit être fait à la représentation, il faut le faire à la répétition générale, absolument comme si le public était présent. Chaque acteur doit être costumé et grimé. Aucun décor, aucun meuble, aucun accessoire ne doit manquer.

Les changements d'éclairage, si la pièce en demande, doivent être effectués, et par la même personne qui s'en chargera à la représentation. Je me rappelle l'erreur d'un machiniste à une représentation de je ne sais plus quelle pièce. Parmi les indications de la brochure, se trouvait le mot « sombre », au sujet de la physionomie que devait avoir un personnage en prononçant certains mots,

Le machiniste, ayant jeté les yeux sur la page, fit l'obscurité sur la scène!

Rien ne doit être négligé à la répétition générale. Le rideau doit fonctionner aux instants précis où il devra tomber ou s'écarter, et avec la LENTEUR ou la RAPIDITÉ nécessitée par la façon dont finit tel ou tel acte. Un souvenir encore. Nous jouïons un mélodrame sur une grande scène provinciale. Nous avions répété sans machinistes. A la représentation, vers la fin d'un acte, le régisseur crut qu'un certain nombre de mots à effet constituait la dernière phrase. Il commanda la manœuvre du rideau, et la toile fut lâchée, la toile immense dont l'énorme perche s'abattit sur la malheureuse qui remplissait le premier rôle!

Les observations du régisseur aux acteurs doivent généralement être faites pendant les entr'actes et après le dernier acte. Tant que l'on joue, il doit se tenir dans la salle, où il fait bien de se déplacer de temps à autre, pour mieux se rendre compte de l'effet produit par les personnages, les décors, les meubles. Il est bon aussi que quelques autres connaisseurs soient dispersés dans la salle et communiquent ensuite leurs impressions aux interprètes. Petit public, qui prépare à affronter le grand!



La Tête.

VI

Premières Considérations.

C'est bien avant la répétition générale que les débutants doivent apprendre à se grimer, contrairement à ceux qui ne touchent pour la première fois aux fards qu'un moment avant la représentation.

Comment apprendre? Il est bon de se renseigner auprès de personnes expertes; il est excellent de voir comment fait quelqu'un qui se grime et sait se grimer. Et il faut travailler chez soi; il faut expérimenter les fards, essayer de modifier comme on veut ce visage qu'on a devant soi, dans la glace.

Il est indispensable d'opérer à la pleine clarté d'une flamme ou de l'électricité. A moins que la représentation ne doive avoir lieu à la lumière du jour, auquel cas cette lumière convient seule pour l'étude.

Comme le peintre, qui n'a recours à ses pinceaux qu'après avoir mûri le projet de son tableau, il faut,

d'abord, bien se demander quelle tête on doit avoir, quelles mains (car les mains ont une physionomie, que le maquillage peut changer).

Doit-on paraître avoir l'âge qu'on a? doit-on se rajeunir, se vieillir? C'est ce grand observateur d'Alphonse Daudet qui m'a fait remarquer le ridicule de l'acteur qui, pour représenter un personnage de quarante à cinquante ans, se donne l'allure et les rides d'un septuagénaire. « A quarante-cinq ans, disait-il, on montre souvent plus de verdeur qu'à trente. On veut paraître jeune, on porte beau. »

Que de questions devrait toujours se poser le comédien ou la comédienne! « Dois-je produire une impression de beauté? de laideur? d'une beauté douce? austère? d'une laideur comique? dramatique? » Etc., etc. Combien d'actrices ont les mains trop blanches pour les rôles qu'elles jouent!

Pour être parfait, le maquillage doit donner l'illusion qu'IL N'EXISTE PAS. Avant de passer à l'exécution du visage qu'on doit avoir, il faut songer à la distance où l'on sera de la majorité des spectateurs. Devant une petite salle, un acteur grossièrement grimé est une caricature. D'ailleurs, le maquillage excessif nuit à l'expression de la physionomie. Il fait de la figure humaine un masque.

D'autre part, devant une grande salle, un acteur peu grimé manquera généralement de physionomie. Il est vrai que certains visages peuvent presque se passer de maquillage, grâce à l'ampleur de leur sculpture, à la netteté de leurs traits. Il y a des têtes théâtrales et des têtes qui ne le sont pas. Gil-Naza, dans le rôle de Coupeau, dans l'effroyable scène du *delirium tremens*, était fort peu grimé.

Si l'on veut jouer la comédie, on doit avoir à soi,

plus ou moins complète selon les rôles, une BOÎTE A MAQUILLAGE. L'acteur qui, au moment où l'on se prépare pour la représentation, emprunte à un camarade un fard, une estompe, n'importe quoi, appartient à l'espèce des gêneurs.

Nous allons voir ce que contient, comme substances et objets, une boîte répondant à tous les besoins.

Je ne connais sur « l'art de se grimer » que la brochure ainsi intitulée par M. J. Renez, acteur du Châtelet[1], à qui j'emprunterai quelques précisions.

Substances à employer.

POUDRE. — Il y a la blanche, la blonde et la rose. On peut soi-même colorer la simple poudre de riz blanche avec telle ou telle poudre végétale et obtenir le teint désiré.

BLANC. — C'est avec cette crème que les femmes donnent le ton d'albâtre à leur cou, à leurs épaules, à leurs bras; c'est grâce à elle qu'on devient Pierrot ou la statue du Commandeur. Trois sortes de blanc : le cru, le jaune, le rosé. Ne pas employer le cru, qui verdit la peau.

ROUGE. — Diverses teintes, depuis le rose clair (en poudre ou sur plaque) jusqu'au vermillon (en crayon). Le rouge, c'est la pleine santé, la jeunesse, l'allégresse; c'est aussi l'enluminure de l'ivrogne, le teint apoplectique.

ROUGE RAISIN. — Crayon pour les lèvres.

GRIS BLEU. — Crayon pour les yeux, pour les rides.

1. Billaudot, édit.

Brun et noir. — Crayons pour les yeux, pour les sourcils.

Vernis. — Pour coller moustache et barbe.

Beurre de cacao ou cold-cream. — Très utile pour enduire la peau avant de poser la poudre de riz, le rouge, et pour enlever le maquillage.

Pommade, cosmétique.

Pâte a front. — En bâton, pour mastiquer la dépression du front au bord de la perruque. Trois teintes : claire, foncée, très foncée (pour le hâle).

Objets utiles.

Houppes. — Les tenir dans les boîtes à poudre.

Patte de lièvre. — Pour étendre le rouge.

Estompes. — Pour faire de grosses rides, adoucir certaines rides factices, augmenter les sourcils.

Tortillons. — Petites estompes de papier pour aider au maquillage des yeux.

Brosses. — Une, douce, pour enlever l'excès de poudre; une, petite, pour nettoyer les sourcils; une pour les cheveux, et une autre, plus dure, pour la perruque.

Peignes. — Un pour les cheveux, et un autre, en fer, pour la perruque.

Ciseaux. — Pour tailler les fausses barbes.

Fer a friser. — Par exemple, pour relever ou baisser les moustaches, vraies ou fausses.

Linge. — Un linge fin, pour essuyer un peu le beurre de cacao, et une serviette, pour enlever le maquillage.

Nous avons oublié les outils les plus essentiels :

les DOIGTS, avec lesquels on étend le beurre de cacao (ou le cold-cream) et le blanc. Ils peuvent, d'ailleurs, remplacer la patte de lièvre.

Comment se grimer.

Avant tout, s'enduire de COLD-CREAM ou de beurre de cacao. Ceci fait, commencer par le principal et terminer par les plus petits détails, c'est-à-dire s'occuper d'abord du teint, coller la barbe s'il y a lieu, faire les rides s'il y a lieu, et finir par les yeux.

Pour le BLANC, le poser de ci de là, puis bien l'étaler.

Pour le ROUGE (en poudre ou en plaque), en prendre un peu avec la patte de lièvre, la secouer légèrement et le placer aux endroits convenables. Mais, avant le rouge, mettre le blanc et poudrer. Exception pour le vermillon, qu'il faut poudrer, sans avoir poudré le blanc.

LES RIDES. — Elles s'obtiennent avec le crayon gris bleu (pour rôles sérieux) et avec le crayon rouge (pour certains rôles comiques). Ne jamais employer le crayon noir. Ne pas trop multiplier les rides, qui, nombreuses à l'excès, font l'effet d'un grillage. Les tracer en suivant les principales rides naturelles; puis, avec une estompe enduite de blanc, faire un trait au-dessus de la ride, et poudrer.

LES YEUX. — Crayon brun, pour rôles sérieux; crayon noir, pour traîtres[1] et certains rôles de com-

1. Le « crayon pour traîtres » peut faire sourire. Je donne ici une règle du maquillage classique, sans avoir besoin de faire observer que, dans la vie réelle et dans le théâtre nouveau, un traître fieffé peut avoir, au moins à certains moments, un regard d'une grande douceur.

position; crayon gris bleu, pour certains comiques. Avec un tortillon (ou, mieux, avec une fine estompe) prendre de la couleur et teinter les paupières. Généralement, allonger la fente de l'œil, vers la tempe. Pour les rôles jeunes, des acteurs posent, avec un tortillon, une lentille de vermillon dans le coin de l'orbite, afin d'aviver le regard.

Les Sourcils. — Selon les rôles (toujours selon les rôles !) les allonger, les épaissir, avec un des mêmes crayons que pour les yeux.

Le Nez. — Si on a rougi les pommettes, il faut tant soit peu rosir le nez. Pour qu'il paraisse un peu relevé (tous les mortels n'ont pas celui de Coquelin aîné), on met dessous, à l'estompe, une teinte gris bleu. Pour le déformer, le grossir un peu, on a recours à la pâte de front claire. Il y a d'ailleurs les nez en carton, que l'on colle au vernis et qu'on réunit au visage avec de la pâte à front.

La Bouche. — Il convient, certes, de donner aux lèvres un ton vif quand on doit représenter une jeune femme ou un jeune homme en pleine santé, ou bien une femme plus ou moins âgée voulant réparer des ans l'irréparable outrage. Encore faut-il ne pas avoir l'air, comme bien des actrices, d'avoir mangé des mûres ! Mais l'emploi du rouge raisin doit être très modéré pour certains rôles et n'a aucune raison d'être pour certains autres (personnes lymphatiques, par exemple). Il va de soi qu'on agrandit la bouche en la prolongeant de chaque côté au crayon rouge. La rapetisser est malheureusement plus difficile. Au moins, ne pas rougir les commissures.

Les Dents. — A toute actrice, à tout acteur qui doit produire une impression de beauté, il faudrait,

vraie ou fausse, une denture superbe. Ah! celle de la pauvre Jeanne Samary!... On peut du moins donner aux dents une éclatante blancheur, grâce à certaines poudres, à certaines pâtes. Chacun sait cela. On peut aussi, avec de la poix de cordonnier sur une ou plusieurs incisives, faire croire qu'on est plus ou moins édenté.

Les Mouches. — Ces petits morceaux de taffetas noir gommé, que les coquettes, surtout à l'époque de Mme de Pompadour, employaient pour faire ressortir la blancheur de leur teint et donner du piquant à leur physionomie, se collaient, par exemple, vers le coin de l'œil ou de la bouche, au milieu de la joue ou du front. Ne pas imiter les mouches avec le noir de fumée, qui ne tient guère, ni avec le nitrate d'argent, qui tient trop.

La Barbe.

Il faut savoir quelle coupe de barbe convient à l'âge, à la profession, à la condition du personnage. Il peut y avoir grand avantage à porter ou à ne pas porter toute la barbe, selon qu'on veut se vieillir ou se rajeunir, viriliser ou adoucir son visage. D'ailleurs, si toutes les formes de barbe sont admises de nos jours et s'il est permis à chacun de se raser entièrement, les favoris, l'absence de tout ornement pileux, caractérisent généralement certaines catégories sociales. Les moustaches relevées en pointe d'épée ont un air de bardiesse. Hirsute ou soignée, une barbe peut, selon le rôle, être contraire à la vérité.

Il faut aussi considérer l'époque. La place nous manque pour indiquer même sommairement, en ce

qui concerne la barbe, les transformations de la mode à travers les siècles. Dans la *Grande Encyclopédie*, M. Maurice Barrès, qui s'est chargé du mot Barbe, écrit bien, par exemple : « Sous Henri II, on en vit de pointues, carrées, rondes, en éventail, en queue d'hirondelle, en feuille d'artichaut » ; mais en quoi, précisément, consiste une barbe en feuille d'artichaut? Parlant de la barbe à la royale, sous Louis XIII, il a, au sujet de la moustache, cette jolie expression : « Légère comme un trait de sourcil » ; mais comment, au juste, était tracé ce trait de sourcil? Non, voyez-vous, il faut consulter des images, des tableaux.

Et de quelle couleur doit être la barbe? Il est fort possible qu'on ait à se blanchir. La poudre de riz est alors indiquée. Pommader préalablement les poils, ce qui, malheureusement, n'empêchera pas la poudre de tomber un peu sur le vêtement. Pour teindre en noir, appliquer au pinceau une solution concentrée d'encre de Chine. Pour blondir, il y a la poudre blonde, qui, bien entendu, ne tient pas plus que la blanche. On peut aussi recourir à l'eau oxygénée ou bien à une solution d'acide pyrogallique, quitte, pour ne pas rester blond, à se reteindre après la représentation.

Et si, plus ou moins barbu, on doit jouer un personnage sans la moindre barbe? Alors, il faut se résigner au sacrifice nécessaire. Comment jouer Gros-René, du *Dépit amoureux*, avec des poils au menton ou seulement entre le nez et la bouche? Sur une grande scène, on peut, avec de la pâte, rendre invisible ou presque une légère moustache; mais, sur un théâtre de société, ce cataplasme serait déplorable.

Il faut reconnaître que la barbe nuit à l'expression de la physionomie. Quelle finesse, quelle ruse, quelle activité peut déceler un menton pointu! quelle bonhomie il peut y avoir au pli d'un double menton! Un acteur devrait avoir lu Lavater. A défaut de lois formelles sur les rapports de l'âme et du visage, que d'observations utiles dans les *Fragments physiognomoniques!*

La fausse Barbe.

Je ne résiste plus au désir de céder la parole à mon ami Maurice Bouchor, d'abord parce que ce qu'il dit des fausses barbes est excellent et excellemment dit, et puis parce que je veux citer un exemple, qui ne surprendra personne, des indications pratiques dont il fait suivre le texte de ses pièces. Quel service les auteurs dramatiques rendraient aux acteurs, au public, à eux-mêmes, en imitant le poète de *Nausicaa*[1], l'acte à propos duquel sont donnés les conseils suivants :

Les barbes que l'on peut acheter toutes faites sont généralement fort laides; les accrocher derrière l'oreille est barbare; une armature en fer me révolte. Il faut fabriquer vos barbes vous-mêmes, avec beaucoup d'adresse et d'art.

Commençons par la moustache. On vend chez les coiffeurs du *crêpé*, sorte de crin natté, que l'on déroule et arrange soi-même. La forme étant donnée, on colle avec un vernis spécial que fournissent les coiffeurs de théâtre. Ou bien (ce qui vaut mieux, en général) on coud ce crin sur une sorte de mousse-

1. *Théâtre pour les jeunes filles.* Librairie Armand Colin.

line, puis on raccourcit, on rogne, on égalise, et on colle la moustache sur la peau. Les coiffeurs fabriquent des moustaches par ce procédé : si on s'en procure de toutes faites, il faut les adapter à la figure avec soin et avec goût. La moustache doit être bien collée[1]. On pourra n'en conserver que les deux bouts, les coller séparément et raccorder par des hachures de bleu et de rouge foncé, ce qui fait un ton neutre tirant sur le brun si on force en rouge, sur le gris si on force en bleu. Dans tous les cas, la moustache doit être mince au-dessus de la lèvre; autrement, elle gêne pour parler, et il est difficile qu'elle aille bien.

Il y a du crêpé de toutes teintes. Si l'on veut du gris et que l'on n'en ait pas sous la main, on poudre du blond ou du châtain avant et après le collage.

Pour la barbe on fera comme pour la moustache. Ici surtout, il sera plus pratique d'implanter, c'est-à-dire de coudre le crêpé sur la mousseline employée pour cet usage. S'il s'agit d'une barbe peu volumineuse, on la collera au menton et en dessous; puis on la continuera sur les joues par des hachures de bleu et de rouge foncé. S'il s'agit d'une grande barbe, on collera des poils sur les joues aussi, mais on cherchera toujours à les raccorder par des hachures, en évitant l'arrêt brusque. Il va de soi que l'on fabriquera la barbe trop longue et trop large; après quoi, en l'essayant, on verra ce qu'il faut enlever. En général, elle doit être très courte sur les joues, pour ne pas élargir le visage. La forme et la longueur varieront selon les cas; on pourra faire preuve, à cet égard, de beaucoup ou de peu de goût.

Ajoutons que la barbe, si on la fait pointue, allonge le visage et, si on la fait ronde, le raccourcit. Ajoutons aussi que le fer à friser est très utile pour donner à la barbe certaines formes.

Quant à la nuance bleue qui se voit à la peau des

1. Oh oui! et toute autre partie de la barbe. Quel effet, devant le public, qu'un favori se détachant, pendant, se balançant, tombant! Quel désastre pour l'acteur, qui n'a plus qu'à s'arracher l'autre favori!

hommes bruns quand ils sont rasés, elle est fort bien imitable grâce au crayon gris bleu. Avis surtout aux jeunes femmes qui jouent les travestis. Faire des hachures, puis étendre avec le doigt. Bleuir légèrement.

La Chevelure.

Il est très important de savoir comment l'on doit être coiffé. La raie parfaitement tracée, la raie par derrière, les cheveux lissés à la pommade, au cosmétique, ne conviennent guère qu'à des personnages coquets. Le désordre de la chevelure indique une négligence causée par quelque circonstance ou bien une négligence habituelle, par conséquent un caractère. Cette négligence habituelle a souvent chez un artiste quelque chose d'artistique. La coiffure peut contribuer beaucoup à l'expression de la tête. Il n'est pas indifférent de se faire une raie ou non, de la tracer par côté ou au milieu, de se coiffer à la Bressant, à la Titus. La chevelure peut être comique ou dramatique.

La manière de se coiffer est chose plus importante encore pour la femme que pour l'homme. L'actrice doit songer à l'effet caractéristique qu'elle peut produire avec telle ou telle sorte de chignon, les bandeaux plats ou ondulés, les nattes enroulées ou tombant le long du dos, les accroche-cœur, les tire-bouchons, les cheveux bouffants, retenus dans une résille ou ruisselant sur les épaules.

Si quelques-unes de nos lectrices avaient besoin de se renseigner sur l'art dont il est ici question, je

leur recommanderais le *Manuel de la coiffure de dames*, de Mallemont[1].

Pour se coiffer, il faut tenir sérieusement compte de l'époque où se passe l'action de la pièce. J'ai vu un tragédien non sans talent, de passage en province, jouer le rôle d'Oreste avec la coiffure à la Capoul. Nul de vous ne commettrait pareil anachronisme; mais, quand vous avez à représenter un personnage du passé, qu'il ne vous arrive jamais de ne pas vous demander quel était de son temps l'arrangement des cheveux. Allez voir ses contemporains dans un musée, consultez les livres spéciaux. Voici des auteurs et des titres : E. Wœstyne, *Le Livre de la coiffure*; Martinet de Montfleury, *La Tête et le Chapeau*; G. d'Èze et A. Marcel, *Histoire de la coiffure des femmes en France*; Gheerbran, *Histoire de la coiffure des femmes dans l'antiquité.*

Les procédés indiqués pour la teinture de la barbe peuvent être employés pour celle des cheveux; mais on a raison, mille fois raison quand on est femme, de ne pas altérer durablement la couleur de sa chevelure.

La Perruque.

Il y en a de toutes formes et de toutes nuances. Bien choisir chez le loueur celle qui convient, bien l'essayer. Une perruque peut être extrêmement ridicule.

D'abord, il faut se rendre compte au juste pourquoi on en veut une. Pour cacher une calvitie? Alors,

1. V Robinet, édit.

il suffit de cheveux relativement courts, comme ceux de la plupart de nos contemporains (je ne parle pas, en ce moment, de nos contemporaines). Il se peut, au contraire, que les cheveux longs soient nécessaires. Encore doit-on généralement ne pas s'affubler d'une tignasse trop épaisse. Maintes perruques, surtout les neuves, forment un volume excessif. Sous ces crinières léonines la pauvre figure humaine disparaît.

Parfois, ce qu'on demande à une perruque, c'est

A l'époque de Louis XIII. — A l'époque de Louis XIV. — A l'époque de Louis XV. — A l'époque de Louis XVI.

PERRUQUES.

un complément, non pas de chevelure, mais de front, un « front génial », voire une calvitie patriarcale. On nomme un CRÂNE la perruque qui imite soit un front, soit, plus ou moins intégralement, ce que le langage irrévérencieux appelle un « genou ». Cette perruque une fois appliquée sur la tête, on doit niveler avec de la pâte à front la séparation entre la vraie peau et la fausse.

L'histoire descriptive de la perruque ne saurait être tentée ici. On sait que le plus majestueux de nos rois fit triompher cet ornement, qui fut d'abord blond, puis noir, puis blanc. L'*Encyclopédie perruquière*, publiée à Paris, en 1757, donne quarante-cinq modèles, tous du même règne. Si vous devez porter

une perruque historique, renseignez-vous préalablement.

Hygiène.

Il va sans dire que, lorsqu'on ne regarde pas à la dépense, mieux vaut acheter une perruque neuve que de louer une perruque qui a servi; mais il n'est pas inutile d'insister tant soit peu sur le danger de certains fards. Lisez ces lignes que je trouve dans un petit ouvrage[1] :

Le rose de cathame est à peu près inoffensif, et c'est celui qu'il conviendra de vous procurer. Le fard rose fait avec de la rosaniline retient presque toujours des traces d'acide arsénique, qui réagissent d'une manière fâcheuse sur l'épiderme. On vend à bas prix un fard rose formé de cinabre (sulfure rouge de mercure) et de poudre de talc (silicate d'alumine) : cette préparation a les inconvénients de tous les onguents mercuriels, qui, appliqués sur la surface cutanée, peuvent être absorbés et déterminer de graves accidents; de plus, elle altère le tissu de la peau, sur laquelle elle fait invariablement naître des éruptions.

Le sous-nitrate de bismuth, connu sous le nom de blanc de fard, est le fard blanc le plus employé; il a le défaut de noircir au contact des émanations sulfureuses qui se produisent presque toujours dans une salle surchauffée et remplie de monde, de sorte que le visage, les épaules et les bras d'une femme, blanchis avec le sous-nitrate de bismuth, peuvent passer, au cours de la représentation, du blanc le plus pur à une teinte noirâtre. L'oxyde de zinc, uni au talc, est préférable au blanc de fard; il est moins éclatant, mais il ne ternit pas. Il est, en outre, inoffensif. Quant au blanc de Kresner, ou blanc d'albâtre, il faut le proscrire absolument. Il est à

1. R. Manuel. *La Comédie de salon.* Kolb, édit.

base de céruse (carbonate de plomb), et constitue par suite un poison dangereux qui peut à la longue déterminer l'intoxication saturnine.

Ce serait à ne plus jouer la comédie. Heureusement, les amateurs, ne la jouant pas constamment, sont beaucoup moins exposés que les professionnels aux effets pernicieux des mauvais fards. Je suis au nombre des imprudents qui se sont toujours grimés sans se demander avec quelles substances, et je n'ai jamais eu, sinon peut-être aux paupières, un bobo dont je puisse rendre responsable le maquillage. N'importe; vous ferez bien, pour approvisionner votre boîte, de vous rappeler les terribles avertissements qui précèdent et de vous adresser à une MAISON DE PREMIER ORDRE. Vous ferez bien, en outre, après vous être dégrimé au cold-cream ou au beurre de cacao, de vous LAVER A L'EAU ET AU SAVON. Quant aux yeux, je vous conseille, une fois le maquillage enlevé, un complément de nettoyage avec de l'ouate hydrophile trempée dans de l'eau chaude. Gare aux inflammations de paupières, aux compères-loriots!

VII

La Vérité du costume.

On entend parfois dire d'une pièce : « Oh! c'est facile à monter : ça se joue en costumes de nos jours. » Encore faut-il que le costume de nos jours convienne à la condition, à l'âge, au caractère du personnage.

Représente-t-on un mondain, une mondaine? A moins qu'il ne s'agisse d'un ou d'une excentrique, il faut être vêtu, non seulement avec distinction, mais avec une distinction particulière, de laquelle diffère souvent celle d'un professeur, d'une femme de lettres. Tel membre de l'Académie des Sciences fait ses visites de cérémonie avec une redingote qu'un membre du *Jockey Club* se croirait déshonoré d'avoir sur soi en allant chez un fournisseur. L'amateur qui se charge d'un rôle mondain ne saurait trop se préoccuper de la correction de ses vêtements. Qu'il examine tout au moins si son pantalon n'est pas

déformé par la saillie des genoux! Tel pli à une jaquette suffit pour révéler qu'elle n'a pas été faite sur commande. De la ligne! de la ligne! Et la mode, l'importance de la mode! Sachez bien, Madame, que vous émouvrez difficilement certaines spectatrices si, l'action ayant lieu tout à fait de nos jours, votre robe, votre corsage a quelque chose de suranné.

Et les usages, les usages sacro-saints! Par exemple, en quelles circonstances porte-t-on l'habit? Dans la vie réelle, le grand genre est de n'en faire usage que le soir (encore le remplace-t-on souvent par le smoking, moins cérémonieux); pour jouer en habit, il faut donc, généralement, que l'acte de la pièce ne se passe pas dans la journée. Des élégants se marient même en redingote, non seulement à la mairie, ce qui est la règle, mais à l'église. Je vois, dans *Le Livre de cousine Jeanne*[1], une cousine très renseignée sur les us et coutumes aristocratiques : « Un jeune homme de bonne tenue s'habille, pour assister au mariage d'un proche parent, en toilette de ville soignée, fraîche, à la mode, mais sans habit ni smoking. »

Comment, si on n'a pas l'occasion de fréquenter dans le monde, en apprendre les usages? En lisant; en lisant des manuels comme *Le Protocole mondain*, par Parisette, du *Figaro*.

Pour choisir l'étoffe ou les étoffes de votre toilette, Madame ou Mademoiselle, sachez d'abord le pays, l'époque, la saison où se passe l'action. Une robe de velours ne convient guère en été, où il est logique de se vêtir de foulard, de surah, de taffetas, de satin léger.

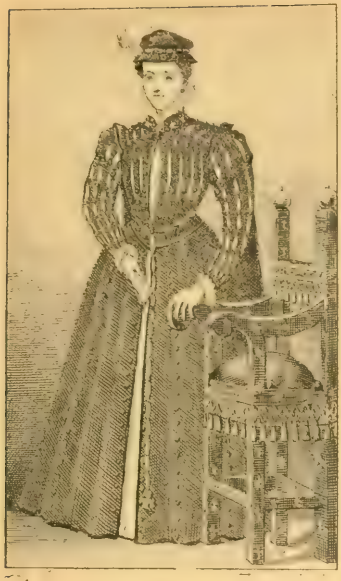
1. Tallandier, édit.

Pas de luxe tapageur, à moins que le rôle n'en exige, comme certains rôles de coquettes. Se rappeler que DISTINCTION et SIMPLICITÉ ne sont nullement incompatibles. Mais jamais la moindre négligence dans la toilette féminine! Écoutez la cousine Jeanne :

Il est absolument de bon ton aujourd'hui de s'habiller soigneusement chez soi. On a raison! Pourquoi ne pas réserver pour la famille un peu de cette coquetterie que l'on déploie si facilement en l'honneur des indifférents? Donc, on affecte à la rue la simplicité, la correction, qui conviennent en réalité à la femme comme il faut, que rien ne doit faire remarquer, sinon la distinction même. Puis, dans l'intérieur, surtout les jours de réception, on se permet la fantaisie. La classique robe de chambre est considérée comme peignoir et n'est plus de mise que le matin. Encore vaut-il mieux, pour paraître devant les fournisseurs, avoir une tenue moins laisser-aller [1].

S'il faut beaucoup de soin pour s'habiller comme une femme ou un homme du monde, il en faut tout autant pour s'habiller comme un bourgeois sans élégance (avec la banalité du costume, l'imperfection de la coupe, les plis formés par le long usage), comme un ouvrier en tenue de travail (avec les marques de la tâche quotidienne), comme une mendiante (avec les haillons, la crasse de la misère), comme un bas-bleu excentrique (avec autant de couleurs que peu de style). PROSCRIRE LA DISTINCTION : tel doit être en certains rôles le *delenda Carthago* de l'actrice comme de l'acteur.

1. *Le Livre de cousine Jeanne*. Tallandier, édit.



MARIE STUART.
(Bibliothèque nationale.)

Le Costume historique.

La seule façon qui me soit ici permise de respecter un aussi vaste sujet est de n'en rien dire. Du moins n'indiquerai-je que les moyens de savoir comment on doit s'habiller pour jouer un personnage du passé, pour accomplir l'impérieux devoir d'être vrai au point de vue historique.

MARQUIS DE LA COUR
DE LOUIS XIV.

Bien entendu, la visite des musées est ici encore à recommander; mais il faut parler des livres où l'on peut se renseigner.

Le chef-d'œuvre, c'est *Le Costume historique*, de Racinet, 500 planches (300 en couleurs), accompagnées de notes explicatives et donnant les types principaux du vêtement et de la parure dans tous les temps et

chez tous les peuples, avec l'intérieur des habitations, les meubles, les armes, les objets usuels. Il y a aussi *La Galerie théâtrale*, de Bauce; le *Recueil des costumes de tous les ouvrages dramatiques*, de Vizentini. Mais ces trois ouvrages sont fort coûteux. Heureusement, on les trouve dans nombre de bibliothèques publiques, à celle de l'Opéra

GOT.
Rôle de Jean Rantzau,
dans *Les Rantzau.*

COQUELIN AÎNÉ.
Rôle de Florence,
dans *Les Rantzau.*

par exemple. Il y a encore *Le Costume au théâtre*, d'Adolphe Jullien. Un petit album à bon marché, *Un siècle de modes féminines* (1794-1894)[1] contient 400 toilettes en couleurs. Au mot *Costume*, vous trouveriez dans *La Grande Encyclopédie* une abondante

1. Charpentier et Fasquelle, édit.

bibliographie et dans le grand, le plus grand Larousse, une plus longue encore, et celle de Racinet s'étend sur plusieurs pages.

La Beauté du costume.

Rodogune, ACTE V, SC. III.

ANTIOCHUS. — Vous régnerez ici quand nous y régnerons.

Certes, toutes les banalités, toutes les laideurs du costume ont au théâtre leur raison d'être, puisqu'elles sont dans la vie réelle; mais, en jouant un rôle qui doit donner une impression de beauté, on serait fort coupable si on ne s'efforçait pas de se vêtir de manière à produire le plus possible cette impression.

La tragédie est peut-être le plus beau spectacle, à cause des costumes qu'elle exige, et, si ces costumes sont peut-être les plus beaux, c'est qu'ils s'adaptent à la forme du merveilleux corps humain, qu'ils ont une grande pureté de lignes et qu'ils per-

HENRI III.
(Musée du Louvre).

mettent la nudité des bras. Où ai-je lu, qui m'a dit que lorsque, à son début à la Comédie-Française, Mounet-Sully apparut, il y eut dans le public une exclamation admirative devant la beauté de ce jeune dieu aux bras nus? Est-ce vrai? M. Mounet-Sully me dirait que c'est vrai.

Mais, après la Grèce, après Rome, il ne manque pas d'époques remarquables par la valeur esthétique du costume. Aujourd'hui, certaines toilettes féminines sont de pures merveilles.

Eh bien! que cette élégance du passé plus ou moins lointain, que celle de maintenant, que l'éternelle élégance se manifeste aux yeux des spectateurs! Selon le rôle, tout le luxe possible est désirable. Mesdames, Mesdemoiselles, profitez des occasions de nous éblouir.

Oh! je sais bien, il y a l'économie à considérer. Mais souvent ce qui est beau au théâtre ne coûte pas bien cher. Grâce à l'industrie imitatrice, on peut se procurer à peu de frais toutes les dentelles, tous les brocarts. Au temps de Shakespeare, certains costumes étaient, dit-on, splendides : quelle beauté ne pouvons-nous pas donner, nous autres, à notre habillement théâtral avec tout le toc dont

nous disposons? Au reste, j'aime à croire que parmi les amateurs à qui je m'adresse se trouvent quelques millionnaires.

COSTUME DE COUR PREMIER EMPIRE.

Pour se procurer un costume.

Un grand plaisir est de le faire soi-même ou de le voir faire à la maison, d'assister à la réalisation de son désir. Une simple ouvrière à la journée peut, avec quelques conseils, façonner un beau costume de Gros-René, culotte, veste, manteau et toque, le tout en toile blanche rayée de bandes rouges appliquées ou peintes.

Il est amusant aussi de MAQUILLER UN VÊTEMENT, pour lui donner un aspect de saleté, de vétusté. Je ne me rappelle pas les savants procédés qu'employa l'acteur Décori pour user et salir le costume qu'il lui fallait dans *Le Cheminéau*; mais je sais comment, d'un pantalon de velours tout neuf, je ferais un pantalon pour vagabond : j'en envelopperais, tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, la brosse d'un balai, et j'en frotterais le pavé de ma cour; j'opérerais de même avec des pièces d'étoffes d'autres nuances, pièces dont les morceaux serviraient à raccommoder le pantalon; après quoi, je le donnerais au

blanchissage, vous pensez bien, mais non sans me réserver de le tacher avec de l'argile, de la craie, du cambouis, de l'acide.

Pour m'habiller en François Ier, j'avoue que je ne me fierais pas à mes talents. Si je voulais me payer un beau costume royal ou n'importe quel autre beau costume historique, je m'adresserais à un COSTUMIER POUR THÉÂTRE et non à un tailleur ordinaire.

Mais tout le monde sait qu'à Paris et dans maintes villes de province il y a des LOUEURS DE COSTUMES. Avez-vous à jouer *Jean-Marie* ou autres pièces bretonnes? Sachez qu'en Bretagne certaines maisons louent, expédient des costumes du pays, de très beaux costumes.

Préférez-vous l'achat à la location, mais l'achat relativement bon marché? Une maison parisienne, qui exécute sur mesure toute espèce de costumes, envoie franco un catalogue contenant 110 gravures. Je vois que moyennant 82 fr. 50 on peut être Napoléon (45 francs en sus pour la redingote grise). Avec 55 francs seulement, on peut être Jeanne d'Arc (15 francs d'augmentation pour la cuirasse).

Il y a aussi des costumes en papier. Pourquoi, toutes précautions prises contre le feu, n'en pas faire usage en des représentations plus ou moins fantaisistes? La susdite maison en exécute sur mesure.

L'Art de porter le costume.

Un art qu'il faut apprendre, comme tant d'autres, si l'on veut jouer la comédie. C'est pourquoi l'on doit, non seulement répéter en costume, mais, si

le costume diffère beaucoup de celui auquel on est habitué, s'y accoutumer chez soi.

Que de jeunes filles sont inhabiles à porter le

AGAR.
Rôle de Roxane, dans *Bajazet*.

travesti! Elles ont l'air tout emprunté, elles ne savent pas marcher; leur culotte ballonne quand

elles sont assises. Et que de femmes ignorent la façon de circuler avec la traîne, de lui faire décrire des courbes gracieuses! Et que d'hommes sont visiblement gênés par la cape, par le pourpoint!

L'aisance dans le costume ne suffit pas : il faut encore, s'il y a draperie, faire en sorte que l'étoffe se plie sur le corps et autour du corps en lignes harmonieuses. Les belles statues drapées montrent en quoi consiste l'harmonie des plis. Agar en donnait un admirable exemple.

Il faut, de plus, que le geste convienne à la draperie, la déploie noblement, en varie le dessin. Que Mme Bartet est belle en Andromaque éplorée, avec ses bras ouverts, ses bras nus sous le léger voile, ses bras qui font penser à des ailes!

Il faut savoir jeter une draperie sur ses épaules, s'en désenvelopper, la manier. Qu'on se rappelle Mounet-Sully dans la tirade d'Hernani :

> Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite j'en suis...

Comme il utilisait son manteau, l'agitant furieusement dans l'espace avant de s'en revêtir, le faisant participer à l'action dramatique.

Un dernier mot au sujet du costume. Je ne pense pas commettre une impertinence envers nos contemporains, ni même envers nos contemporaines, en disant que beaucoup d'entre eux et d'entre elles manquent des formes naturelles indispensables pour se présenter en maillot, en culotte collante. Il faut, il faut absolument augmenter, modifier, au moyen de MAILLOTS REMBOURRÉS, ce qui est insuffisant, défectueux. Selon les rôles féminins, que l'AMPLIFORME ennoblisse les poitrines trop modestes.

COQUELIN AÎNÉ.

Rôle de Mascarille des *Précieuses Ridicules*.

Les Accessoires du costume.

Souliers. — Choisir, selon le rôle, la forme, la qualité. Le costume du pied est tout aussi caractéristique que celui du corps. Se préoccuper du talon (qui ne doit pas ou qui doit être éculé), des semelles (qui doivent ou ne doivent pas être minces). La chaussure vernie, au bout verni, est recommandable pour l'homme du monde, en tenue plus ou moins cérémonieuse.

Gants. — Leur couleur décèle le goût du personnage, goût douteux quand elle est trop voyante. La peau de Suède, le chevreau, sont très bien portés. Le gant de fil n'est guère admis qu'en été.

Cravate. — Large, éclatante, signale le rastaquouère, à moins que, de qualité inférieure, elle n'annonce le paysan. Le nœud mal fait est un indice de négligence. On a reproché à M. Fallières de porter la cravate La Vallière avec la redingote : le fait est que c'est une hérésie.

Chapeau. — La mode réprouve aussi l'usage de toute espèce de chapeau bas avec la redingote. Pourtant, ô bizarrerie! elle admet le chapeau melon avec l'habit, bien que le claque, commode et non sans grâce quand il est fermé, soit, en vérité, préférable. Les visites se font le chapeau à la main, à moins d'intimité avec la personne qu'on vient voir. Rappelons aussi que le chapeau à la main, s'il est bien tenu, aide à la contenance, la varie agréablement selon comment on le tient; que les diverses façons d'avoir le chapeau sur la tête (en arrière, en avant, sur le côté) conviennent particulièrement à

des types divers; que la manière de saluer avec le chapeau n'est pas la même, selon qu'on salue un supérieur, un égal ou un inférieur, une dame ou un monsieur, un étranger ou une relation. Quant au geste pour saluer avec le grand chapeau seigneurial, il consiste à prendre de la main droite et par-dessous le côté gauche de l'aile, à enlever, à renverser le chapeau en un grand geste circulaire vers la droite, et à s'incliner en le ramenant vers la poitrine.

Bijoux. — Il va sans dire qu'à part l'anneau nuptial et les humbles boucles d'oreilles, ils font supposer une certaine aisance. Si l'on porte ordinairement une bague de prix, il faut l'enlever (ce que ne font pas toujours les amateurs) avant de jouer un personnage plus ou moins pauvre. Constatons que la femme distinguée renonce de plus en plus à s'accrocher quoi que ce soit aux oreilles. Les bagues même, quand elles sont nombreuses, ont quelque chose de barbare; on peut aller jusqu'à prétendre qu'elles donnent à la physionomie de la main quelque chose de dur, sinon de cruel. Mais vivent les bijoux quand l'impression à produire est celle du faste! vivent, au besoin, les perles fausses, les pierres mensongères, les pseudo-diamants! Les Grecs, aux époques luxueuses, avaient des bagues à tous les doigts, à toutes les phalanges. Puissent, selon leurs rôles, les femmes du monde qui jouent la comédie enchanter les yeux par la splendeur de leurs bijoux, de leurs vrais bijoux! Un de mes souvenirs d'art les plus précieux est celui des diamants de Judic, qui, dans une scène nocturne d'ivresse que jouait l'excellente comédienne, scintillaient, palpitaient dans l'ombre.

VIII

Les Programmes.

Evidemment, on trouve chez certains papetiers des illustrations pour programmes. Mais n'est-ce pas ajouter au régal de la représentation que de distribuer des programmes entièrement faits pour la circonstance, dessins à la plume rehaussés ou non de couleurs, aquarelles, eaux-fortes, gravures sur bois, ŒUVRES D'ART évoquant, par exemple, les personnages, les décors de la pièce, l'époque où se passe l'action? Voilà de quoi faire patienter le public avant le lever du rideau; de quoi aussi constituer une recette au profit d'une bonne œuvre, surtout si les programmes sont offerts par d'aimables vendeuses.

Ne pas oublier de stipuler que l'on commencera à telle heure TRÈS PRÉCISE.

La Salle.

Une bonne salle doit former amphithéâtre. Si l'on dispose d'une largeur suffisante, on aura laissé un espace non seulement le long des murs latéraux, mais au milieu de la salle, dans le sens perpendiculaire à la scène : cela pour faciliter le placement et le déplacement des spectateurs.

Les bancs sans dossier ne sont pas recommandables : on ne doit pas contraindre des invités à rester deux ou trois heures sans pouvoir s'appuyer les omoplates. Les fauteuils de salon tiennent trop de place et tout le monde ne peut pas s'en procurer à volonté. Le banc fixe, à dossier et à séparations, a bien des avantages; mais une des commodités de la chaise est qu'on peut aisément l'enlever après la représentation. L'usage est de réserver le premier rang ou les premiers à des invités de marque, ce qui n'est guère enviable, puisque la proximité de la scène amoindrit l'illusion. En compensation, on peut bien leur donner des fauteuils.

Si le public est un peu nombreux, il faut des commissaires, ne serait-ce que pour faire les honneurs. Ils doivent veiller à ce que la salle soit suffisamment aérée, ni froide ni trop chaude.

Pas de tentures : elles nuisent à l'acoustique.

Les derniers Apprêts.

Il faut au moins deux loges d'artistes (deux grandes loges), une pour les acteurs et une pour les actrices. Comme installation : un large rayon posé à hauteur

de table le long des murs; au-dessus, un certain nombre de glaces; une psyché, au moins pour les dames; de puissants appareils d'éclairage; des armoires, des patères; quelques sièges, il va sans dire.

Acteurs et actrices doivent arriver une heure avant la représentation, plus d'une heure s'ils ont beaucoup à faire pour se grimer et s'habiller. Sans perdre une minute, mais calmement, MÉTHODIQUEMENT, ils doivent procéder à leur maquillage, puis à leur toilette. Ils auront vérifié chez eux si rien ne manque à leur boîte, à leur valise ou à leur malle. Il n'est pas superflu que les dames aient des amies ou des bonnes qui leur servent d'habilleuses.

Des artistes arrivent tout habillés, tout grimés. Cette façon de faire est très pratique. La nuit du moins, on passe inaperçu si on est en voiture. Je voyais, un soir, Mme Bartet descendre de son auto devant le théâtre de Versailles, où elle était attendue pour une représentation charitable. Andromaque venait de Paris, charmante sous le léger manteau moderne qui dissimulait son costume de Troyenne en laissant voir ses pieds chaussés de sandales.

Ai-je besoin d'ajouter que le régisseur doit être au théâtre un des premiers? Il ne saurait avoir trop conscience de sa responsabilité. C'est à lui que machinistes et artistes doivent demander les derniers conseils.

Toute la soirée, il restera à son poste. Il surveillera la pose des décors et des meubles. La pièce à la main, il annoncera à chaque comédien chacune de ses entrées en scène.

Les dernières Précautions.

On doit être prêt, absolument prêt, au moins un bon QUART D'HEURE avant le premier lever du rideau, et, ce laps de temps, l'employer en partie à VÉRIFIER. A-t-on une perruque? S'assurer encore qu'elle tient bien. Doit-on, en scène, coiffé d'une perruque, ôter son chapeau? Répéter ce jeu, afin que, devant le public, la perruque ne suive pas le chapeau. Faire une revision de tout ce qu'on doit avoir sur soi, avec soi : lorgnon, lunettes ou face-à-main, lettre, carnet, crayon... que sais-je? Constater deux fois plutôt qu'une que tout est bien à sa place, une bourse dans telle poche, le mouchoir dans telle autre. Examiner, interroger, afin de se rendre compte si aucun des accessoires qu'on doit trouver sur la scène ou qu'on y doit recevoir n'a pas été oublié. Se convaincre encore que l'arme, l'instrument, l'ustensile dont on doit faire usage est en état de servir.

J'ai vu à Marseille, dans je ne sais plus quelle pièce, Coquelin, le grand Coquelin, ne pouvoir remettre son épée au fourreau, la jeter sur le plancher. Peut-être se fût-il épargné ce désagrément s'il avait, dans la coulisse, essayé le rengainage. Mais il avait bien le temps de prendre de telles précautions! Il tombait parfois dans une ville presque au moment d'entrer en scène. Arrivé seul, jouant avec les acteurs quelconques qu'il trouvait, il leur faisait répéter pendant chaque entr'acte l'acte suivant.

Du Calme!

Du calme surtout, du calme! « C'est facile à dire, pouvez-vous m'objecter; mais comment vaincre le trac? » Vous pouvez du moins lui opposer une forte résistance.

D'abord, tenez-vous le raisonnement suivant : « Je sais parfaitement mon rôle, je me suis préparé de mon mieux à le bien jouer : si je ne plais pas, je n'en serai nullement responsable. D'ailleurs, que puis-je faire qui déplaise? Rester coi, à cause d'une défaillance de mémoire? Le souffleur sera là. Commettre quelque maladresse? Je ne suis qu'un amateur : j'ai droit à la plus grande indulgence. Il est probable que le public ne me témoignera pas de mécontentement; mais, s'il m'en témoigne, que fera-t-il? Il aura des mines dédaigneuses, railleuses, des rires moqueurs? Eh bien! en serai-je le moindrement déshonoré? Cet insuccès nuira-t-il tant soit peu à ma carrière, à mes intérêts? Encore une fois, je suis un amateur. S'il m'est prouvé que je manque de dispositions pour l'art théâtral, j'en serai quitte pour ne plus jouer. Il ne s'agit donc point d'un danger réel. Ma peur ressemble à celle de l'enfant devant le cabinet noir. Ce n'est pas de courage que j'ai besoin, mais de bon sens. »

Et n'allez pas au trou du rideau ou à quelque interstice des décors pour voir qui est dans la salle. Ne vous inquiétez pas d'un tel ou d'une telle que vous savez appartenir à la catégorie des *bêcheurs* : il ou elle ne pourra pas communiquer à tous ses voisins sa façon de juger; sa haute personnalité se

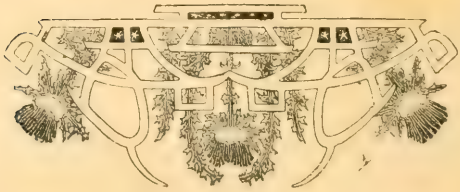
fondra dans la masse de l'assistance, qui ne demande qu'à passer des heures agréables. Ne vous préoccupez que de votre rôle. Recueillez-vous en lui.

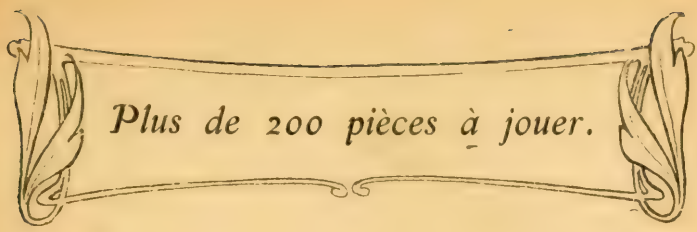
Quand vous serez en scène, n'observez aucune physionomie, ne fixez votre regard sur aucun spectateur. Vivez votre personnage.

Faites votre devoir et laissez faire aux dieux.

Il y a gros à parier que les dieux feront que vous serez bientôt pleinement rassuré. La plupart des gens qui se produisent devant des foules vous diront que, dès leur premier contact avec le public, ils ont éprouvé une aisance absolue et aussi une jouissance, celle de parler et d'agir dans une atmosphère d'âmes.

Il me reste, Mesdames, Mesdemoiselles et Messieurs, à vous souhaiter beaucoup de succès.





Bien que ces pièces n'aient pas été choisies sans préoccupation morale, toutes ne sauraient convenir à n'importe quel public. Des astérisques signalent celles ou, du moins, la plupart de celles qui, par certaines libertés, se classent en dehors d'un répertoire à jouer devant la jeunesse.

Vers.

Pièces tragiques.

M. BOUCHOR, d'après SOPHOCLE. — **Philoctète**. 1 acte. Mer et caverne. 4 hommes, chœur d'hommes. (Hachette.)

CORNEILLE. — **Le Cid**. 5 actes. A Séville. 8 hommes, 3 femmes. — **Cinna**. 5 actes. Palais, à Rome. 6 h., 3 f. — **Horace**. 4 actes (5e supprimé). Palais, à Rome, 7 h., 3 f. — **Polyeucte**. 5 actes. Palais à Mélitène. 7 h., 2 f.

Jules LACROIX, d'après SOPHOCLE. — **Œdipe roi**. 5 actes. Place avec palais, avec temple, etc. 8 h., 4 f.; chœurs, etc. Lévy.)

LECONTE DE LISLE. — **Les Erinnyes**. 2 parties. Palais. 5 h., 5 f.; figurants. (Lemerre.)

MEURICE et VACQUERIE, d'après SOPHOCLE. — **Antigone**. 3 parties. A Thèbes. Péristyle. 6 h., 3 f.; figurants. (Lévy.)

RACINE. — **Andromaque**. 5 actes. En Épire. Salle de palais, avec mer au fond du théâtre. 4 h., 4 f. — **Athalie**. 5 actes. A Jéru-

salem. Vestibule. 7 h., 3 f., 1 enfant : figurants, chœur de jeunes filles. — **Bérénice**. 5 actes. A Rome. Cabinet entre deux appartements. 5 h., 2 f. — **Britannicus**. 5 actes. A Rome. Chambre de palais. 4 h., 3 f. — **Esther**. 3 actes. A Suse. Appartement, chambre avec trône, jardins avec un côté de salon. 5 h., 4 f. : figurants, chœur de jeunes filles. — ***Phèdre**. 5 actes. Palais à Trézène. 3 h., 5 f.

RIVOLLET, d'après EURIPIDE. — **Alkestis**. 4 actes. Temps héroïques. Devant un palais. 10 h., 4 f. : figurants. (Stock.) — **Les Phéniciennes**, 4 actes. A Thèbes. Une place de l'Acropole. 9 h., 5 f. (*Id.*)

SAMAIN. — **Polyphème**. 2 actes. Paysage (monts, mer, bosquet et grotte). 2 h., 1 f., 1 enf. Librairie du *Mercure de France*.)

Pièces dramatiques.

Pierre BARBIER. — **Vincenette**. 1 acte. Grange. De nos jours. 3 h., 2 f. (Lévy.)

H. de BORNIER. — **La Fille de Roland**. 4 actes. Salle de château, salle de palais. 813-814. 11 h., 2 f., dont une pour un rôle de page. (Dentu.)

M. BOUCHOR. — **Il faut mourir**. 5 tableaux. Cabinet de travail, plaine, cimetière, terrain montagneux. 6 h., 5 f. (Librairie Armand Colin.)

DÉROULÈDE. — **Juan Strenner**. 1 acte. Atelier de peintre. En 16... 4 h., 1 f. (Lévy.)

Louis de GRAMONT, d'après SHAKESPEARE. — **Othello**. 5 actes. 8 tableaux. Rue à Venise, salle du Conseil, place à Chypre, chambre de palais, boudoir, carrefour, autre chambre. Milieu du XVIe siècle. 9 h., 2 f. ; figurants.

V. HUGO. — **Hernani**. 5 actes. Chambre, *patio*, galerie, caveaux, terrasse de palais. 1519. 14 h., 4 f. : figurants. — **Ruy Blas**. 5 actes. Salon de palais, autre salon, « salle de gouvernement », chambre somptueuse. En 16... 14 h., 3 f. : figurants.

Pièces sentimentales.

BANVILLE. — ***Le Baiser**. 1 acte. De nos jours. 1 h., 1 f. (Lemerre.) — ***Florise**. 4 actes. Parc, autre endroit du parc, site au bord d'une rivière. 1600. 6 h., 5 f. (*Id.*)

M. BOUCHOR. — **La Belle au bois dormant**. 4 tableaux.

Chambre, clairière, salle. 8 h., 4 f. (*Théâtre pour les jeunes filles*, Armand Colin.) — **Cendrillon**. 3 ou 4 actes *ad libitum*. Salons, place publique. 1789 et 1790. 3 h., 5 f., plus 2 h. et 4 f. au 4e acte. (*Id.*) — **Le Mariage de Papillonne**. 1 acte. Parc. 12 jeunes filles ou fillettes. (*Id.*) — **Nausicaa**. 1 acte. Berge d'un fleuve. Temps héroïques de la Grèce. 1 h. 9 f. (*Id.*) — **La première Vision de Jeanne d'Arc**. 1 acte. Paysage. 1425. 1 h., 9 f. (*Id.*) — **Conte de Noël**. 1 acte. XVe siècle. Chambre. 2 h., 2 f. (Flammarion.) — **Noël**. 4 tableaux. Étable, prairie, lieu désert, crèche. 11 h., 3 f. (Flammarion.) — **Tobie**. 5 tableaux. Large pièce donnant sur la campagne, bords du Tigre, jardin, chambre. VIIe siècle avant J.-C. 5 h., 3 f. (Flammarion.)

COPPÉE. — **Le Luthier de Crémone**. 1 acte. Vers 1750. 3 h., 1 f. : figurants. (Lemerre.) — **Le Passant**. 1 acte. Renaissance italienne. Paysage lunaire, avec maison de plaisance à terrasse. 2 f. (*Id.*)

DORCHAIN, d'après SHAKESPEARE. — **Conte d'avril**. 4 actes, 6 tableaux. Place avec arbres, parc, boudoir. XVIe siècle. 5 h., 3 f. : petits rôles et figurants. (Lemerre.)

V. HUGO. — **La Grand'mère**. 1 acte. Forêt. 2 h., 2 f., 3 enf. (*Le Théâtre en liberté.*)

Marylie MARKOVITCH. — **La Conjuration du clair de lune**. 1 acte. Clairière, 12 personnages. (*Pièces à jouer et à dire pour les jeunes filles*, Cornély.) — **La Coupe**. 1 acte. Salon. De nos jours. 1 h. 3 f. (*Id.*)

MUSSET. — **Louison**. 2 actes. Sous Louis XVI. 2 h., 3 f.

Jean RICHEPIN. — **Le Flibustier**. 3 actes. Fin du XVIIe siècle. Logis de marin. 3 h., 2 f. : figurants. (Fasquelle.)

THEURIET. — **Jean-Marie**. 1 acte. Salle de ferme. De nos jours. 2 h., 1 f. (Lemerre.)

Pièces sentimentales et comiques.

AUGIER. — **L'Aventurière**. 4 actes. Salle. A Padoue, vers 1500. 5 h., 2 f. (Lévy.)

BANVILLE. — **Socrate et sa femme**. 1 acte. 429 av. J.-C. Cour d'une maison. 5 h., 4 f. (Lévy.)

Maurice BOUCHOR. — **A la Recherche d'un juste**. 4 tableaux. Route, place à l'entrée d'une maison de campagne, plaine, intérieur de chaumière. De nos jours. 5 h., 2 f. (Siné.)

GONDINET. — **Le Mari qui dort**. 1 acte. Salon. De nos jours. 2 h., 2 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff.)

Émile GUIARD. — **Volte-face** 1 acte. Salon. De nos jours, 2 h., 3 f. (*Théâtre de campagne*. Ollendorff.)

Louis LEGENDRE, d'après SHAKESPEARE. — **Beaucoup de bruit pour rien.** 5 actes, 8 tableaux. XVIe siècle. Galerie de palais, jardin, autre partie du jardin, chambre, intérieur d'église, place. 8 h., 3 f.; petits rôles et figurants. (Lemerre.)

Jules LEMAITRE. — **La bonne Hélène.** 2 actes. Terrasse d'un palais. Temps héroïques. 5 h., 1 adolesc. 1 tout petit enf., 2 f. (Lévy.)

Marylie MARKOVITCH. — **Cendrillonnette.** 1 acte. Cuisine, salle à manger. 4 f. (*Pièces à jouer et à dire pour les jeunes filles*, Cornély.) — **Hier et Aujourd'hui.** 1 acte. Salon moderne style. 1 h., 9 f. (*Id.*) — **Pierrot rôtisseur.** 1 acte. Rôtisserie. 2 h., 2 f. (*Id.*) — **Les Prétendants de Colombine.** 1 acte. Devant une maison. 6 h., 1 f. (*Id.*). — **Le petit Chantecler.** 2 tableaux. Cour de ferme. 8 personnages (Cornély.)

MOLIÈRE. — **Amphitryon.** Prologue et 3 actes. Temps héroïques. Ciel avec nuages, place devant une maison. 8 h., 3 f. — **Le Misanthrope.** 5 actes. Salon. 8 h., 3 f. — **Le Tartuffe.** 5 actes. Salon. 7 h., 5 f.

PAILLERON. — **Pendant le Bal.** 1 acte. De nos jours. Salon. 2 f. (*Le Théâtre de chez madame*, Lévy.) — **Le Chevalier Trumeau.** 1 acte. Chambre. Sous Louis XIV. 2 f. (*Id.*)

Edmond ROSTAND. — **Les Romanesques.** 3 actes. Mur entre deux parcs, même décor sans le mur. 5 h., 1 f. (Fasquelle.)

Pièces comiques.

Eugène et Édouard ADENIS. — **Le Cuvier** (farce du XVe siècle). 1 acte. Salle rustique. 1 h., 2 f. (Librairie théâtrale.)

BOURSAULT. — **Le Mercure galant.** Réduit en 4 actes. 1679. 9 h. (4 joués par le même acteur), 7 f., 1 enf.

Marylie MARKOVITCH. — **Rat de ville et Rat des champs.** 1 acte. Salle à manger. 2 personnages. (*Pièces à jouer et à dire pour les jeunes filles*. Cornély.)

MOLIÈRE. — **Le Dépit amoureux.** Réduit en 2 actes. Place. 4 h., 2 f. — **L'École des femmes.** 5 actes. Place. 7 h., 2 f. — **L'École des maris.** 3 actes. 4 h., 3 f. — **Les Femmes savantes.** 5 actes. Salon. 8 h., 5 f. — ***Sganarelle.** 1 acte. Place. 5 h. 3 f.

RACINE. — **Les Plaideurs.** 3 actes. Ville de Basse-Normandie. 6 h., 2 f.

REGNARD. — **Le Distrait.** 5 actes. Maison commune. Vers 1700.

4 h., 4 f. — **Les Folies Amoureuses**. 3 actes. Avenue devant château. Vers 1700. 3 h., 2 f. — **Le Joueur**. 5 actes. Hôtel garni. Vers 1700. 7 h., 5 f. — **Le Légataire Universel**. 5 actes. Vers 1700. 5 h., 3 f.

Prose.

Pièces dramatiques.

AUGIER. — **Les Fourchambault**. 5 actes. Salon, 2 autres salons. Vers 1880. 4 h., 4 f. (Lévy.)

BECQUE. — ***Michel Pauper**. 5 actes, 7 tableaux. Salons, antichambre, rue, laboratoire. (Stock.)

Henry BORDEAUX. — **L'Écran brisé**. 1 acte. Salon. De nos jours. 3 h., 2 f. (Plon-Nourrit.)

BOURGET. — **Un Divorce**. 3 actes. Salon, cabinet de travail, autre salon. De nos jours. 4 h., 5 f. (Plon-Nourrit.)

BRIEUX. — **Le Berceau**. 3 actes. Salon. De nos jours. 4 h., 4 f. (Stock.) — **La Robe rouge**. 4 actes. Salon, cabinet de juge d'instruction, cabinet du procureur de la République. De nos jours. 14 h., 6 f. (*Id.*)

CONRING. Thorel, traducteur. — **Discipline**. 2 actes. Mess d'officiers allemands. De nos jours. 12 h. (Librairie Molière.)

CUREL. — **L'Envers d'une sainte**. 3 actes. Salon. De nos jours. 1 h., 6 f. Stock. — ***Les Fossiles**. 4 actes. Salle de manoir, hall de villa. De nos jours. 6 h. 4 f. (Lévy.) — **La nouvelle Idole**. 3 actes. 1895. Chambre, cabinet de travail. 4 h., 4 f. (Stock.)

Alphonse DAUDET. — **L'Arlésienne**. 3 actes, 5 tableaux. Cour de ferme, fourré de roseaux et bergerie, cuisine, salle. Vers 1870. 7 h., 5 f.

DONNAY. — ***Le Torrent**. 4 actes. Salon, autre salon, petite maison de paysans au milieu d'un bois. De nos jours. 9 h., 4 f., 2 enf.

GIRARDIN et DUMAS. — ***Le Supplice d'une femme**. 3 actes. Salon. 1855. 2 h., 2 f., 1 fillette. (Lévy.)

HERVIEU. — **La Course du flambeau**. 4 actes. Salon, bureau-salon, terrasse devant chalet. De nos jours. 7 h., 8 f. Lemerre. — **Les Tenailles**. 3 actes. 2 salons. De nos jours. 4 h., 2 f., 1 petit garçon. (*Id.*)

IBSEN. — Chenevière et Johansen, traducteurs. **Un Ennemi**

du peuple. 5 actes. Salon, salle de rédaction, cabinet de travail. 7 h., 2 f., 2 enf.; figurants. (Perrin). — **Hedda Gabler**. Prozor, trad. 4 actes. Salon, avec chambre au fond. 3 h., 4 f. (*Id.*). — **Les Revenants**. Prozor, trad. 3 actes. Salon de campagne. De nos jours. 4 h., 1 f. (*Id.*). — **Solness le Constructeur**. Prozor, trad. 3 actes. Cabinet de travail, salon, véranda. De nos jours. 4 h., 3 f., foule. (*Id.*)

LAVEDAN. — **Le Duel**. 3 actes. Cabinet de médecin, 2 autres cabinets de travail. De nos jours. 6 h., 2 f. (Ollendorff.) — ***Le Marquis de Priola**. 3 actes. Salons. De nos jours. 8 h., 4 f. (Fayard.)

Jules LEMAITRE. — **Révoltée**. 4 actes. Salon, serre, petit salon. De nos jours. 6 h., 3 f. (Lévy.)

MAETERLINCK. — **Les Aveugles**. 1 acte. Forêt. 7 h., 6 f. (Per Lamm.) — **L'Intruse**. 1 acte. Salle de vieux château. Temps modernes. 3 h., 5 f. (*Id.*)

MOLIÈRE. — ***Don Juan**. 5 actes. Palais, campagne au bord de la mer, forêt, appartement à la campagne. Vers 1660. 14 h., 3 f.; figurants.

NEWSKY. — **Les Danicheff**. 4 actes. Salon, serre-salon, intérieur d'izba. En 1851. 11 h., 8 f. (Lévy.)

POTTECHER. — **L'Héritage**. 1 acte (le rideau peut être fermé 3 fois). Intérieur de ferme. De nos jours. 3 h., 2 f. (Ollendorff.)

Claude ROLAND. — **L'Aiguilleur**. 1 acte. Maisonnette d'aiguilleur. De nos jours. 1 h., 1 f. (Joubert.)

VACQUERIE. — **Jean Baudry**. 4 actes. Petit salon, cabinet de travail, salon. Vers 1860. 6 h., 3 f. (Pagnerre.)

VIGNY. — **Chatterton**. 3 actes. Arrière-boutique opulente, pauvre petite chambre. En 1770. 9 h., 1 f.; figurants.

Pièces sentimentales.

AUGIER. — **Le Post-scriptum**. 1 acte. Boudoir. Vers 1870. 1 h., 1 f. (Lévy.)

BARRIÈRE. — **Le Feu au couvent**. 1 acte. Salon. En 1854. 4 h. 1 f. (Lévy.)

BERNSTEIN. — ***Le Bercail**. 3 actes. Salon, autre salon, chambre. De nos jours. 9 h., 9 f. 1 enf. (Fasquelle.)

Maurice BOUCHOR. — **Blancheneige et Rosevermeille**. 4 actes. Salle, clairière. 3 h., 4 f. (Armand Colin.) — **Les Yeux de Kounâla**. 3 actes. Terrasse de palais, lisière d'un bois. IIIe siècle av. J.-C. 6 h., 2 f. (Siné.)

CAILLAVET et FLERS. — **Primerose**. 3 actes. Hall de châ-

teau, salon-boudoir, petit salon. De nos jours. 11 h., 9. f. (Librairie théâtrale.)

DUMAS fils. — ***Francillon**. 3 actes. Salon. De nos jours. 8 h., 4 f. (Lévy.)

ERCKMANN-CHATRIAN. — **L'Ami Fritz**. 3 actes. Vers 1875. Salle à manger, extérieur de ferme. 7 h., 3 f. (Hetzel.)

Mme de GIRARDIN. — **La Joie fait peur**. 1 acte. Salon. Vers 1850. 3 h., 3 f. (Lévy.)

HAUPTMANN. Thorel, trad. — **L'Assomption de Hannele Mattern**. 2 parties. Salle de refuge pour les pauvres. De nos jours. 8 h., 7 f.; figurants. (Plon-Nourrit.)

Ernest LEGOUVÉ. — **Ma Fille et mon Bien**. 2 tableaux. Vérandah. Vers 1875. 3 h., 2 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff.) — D'après MÉRIMÉE. **La Fleur de Tlemcen**. 1 acte. Salon. De nos jours. 2 h., 3 f. (*Id.*)

MAUPASSANT et J. NORMAND. — ***Musotte**. 3 actes. De nos jours. Salon, chambre. 5 h., 5 f. (Ollendorff.)

MEILHAC et HALÉVY. — **Les Brebis de Panurge**. 1 acte. Salon. Vers 1860. 2 h., 2 f. (Lévy.) — **Brigitte**. 3 actes. Jardin, salons. De nos jours. 7 h., 10 f. (*Id.*)

MUSSET. — **Bettine**. 1 acte. Salon. Vers 1850. Italie. 4 h., 1 f. — **Un Caprice**. 1 acte. Chambre à coucher. Vers 1830. 1 h., 2 f. — **Carmosine**. 3 actes. Salle, autre salle, jardin. Vers 1850. Palerme. 6 h., 3 f.; figurants.

PORTO-RICHE. — ***La Chance de Françoise**. 1 acte. Atelier de peintre. De nos jours. 3 h., 2 f. (*Théâtre d'amour*, Ollendorff.)

Jules RENARD. — **Poil de Carotte**. 1 acte. Cour, à la campagne. De nos jours. 1 h., 1 adolescent (joué par une femme), 2 f. (Ollendorff).

George SAND. — **Le Marquis de Villemer**. 4 actes. Salon, grande pièce Louis XV. Vers 1860. 5 h. 4 f. (Lévy.)

THEURIET. — **La vieille Maison**. 1 acte. Salon. De nos jours. 2 h., 2 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff.)

Pièces sentimentales et comiques.

AUGIER. — **Le Fils de Giboyer**. 5 actes. Cabinet de travail, salons, bibliothèque. Vers 1860. 9 h., 4 f. (Lévy.) — Avec SANDEAU. **Le Gendre de M. Poirier**. 4 actes. Salon. Vers 1840. 10 h., 1 f. (*Id.*)

BANVILLE. — **Gringoire**. 1 acte. Chambre gothique. 1469. 4 h., 2 f.; figurants. (Lemerre.)

BEAUMARCHAIS. — **Le Mariage de Figaro**. 5 actes. Chambre

à demi démeublée, chambre superbe, salle de château, galerie, salle de marronniers. Près de Séville. 10 h., 5 f.; figurants.

BECQUE. — ***La Parisienne**. 3 actes. Salon. Vers 1880. 3 h., 2 f. (Lévy.)

Pierre BERTON. — **Les Jurons de Cadillac**. 1 acte. Salon 1840. 2 h. (dont un personnage muet), 1 f. (Lévy.)

CAPUS. — ***La Veine**. 4 actes. Boutique, cabinet de travail, hall, autre cabinet de travail. De nos jours. 6 h., 8 f. (Fayard.)

DUMAS père. — **Les Demoiselles de Saint-Cyr**, 4 actes. Salons. 1700. 8 h., 2 f.

Abraham DREYFUS. — **Une Rupture**. 1 acte. Cabinet de travail. De nos jours. 3 h., 1 f. (Lévy.)

Octave FEUILLET. — **Le Village**. 1 acte. Salon-salle à manger. De nos jours. 2 h., 2 f. (Lévy.)

Anatole FRANCE. — **Crainquebille**. 3 tableaux. La rue. De nos jours. 14 h., 5 f. (Lévy.)

MARIVAUX. — **Les fausses Confidences**. 3 actes. Vers 1730. 7 h., 3 f. — **L'Épreuve**. 1 acte. Vers 1740. 3 h., 3 f. — **Le Jeu de l'amour et du hasard**. 3 actes. Vers 1730. 5 h., 2 f. — **Le Legs**. 1 acte. Vers 1730. 3 h., 3 f. — **La Surprise de l'amour**. 3 actes. Vers 1730. 4 h., 2 f.

MEILHAC et HALÉVY. — **L'Été de la Saint-Martin**. 1 acte. Petit salon. De nos jours. 2 h., 2 f. (Lévy.) — **Le petit Hôtel**. 1 acte. Salon. Vers 1875. 4 h., 1 f. (*Id.*) — **L'Ingénue**. 1 acte. Salon. Vers 1870. 3 h., 2 f. (*Id.*) — **Madame attend monsieur**. 1 acte. Chambre. Vers 1870. 2 h., 2 f. (*Id.*) — **Les Sonnettes**. 1 acte. Deux chambres (théâtre en deux parties). Vers 1870. 1 h., 2 f. (*Id.*)

MUSSET. — ***Le Chandelier**. 3 actes. Vers 1830. Voir modification de la Comédie-Française. 3 h. (Fortunio peut être joué par une femme), 1 f.; petits rôles. — **Il ne faut jurer de rien**. 3 actes. Vers 1830. Voir modification de la Comédie-Française. 7 h., 2 f. — **Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée**. 1 acte. Salon. Vers 1840. 1 h., 1 f. — **On ne saurait penser à tout**. 1 acte. A la campagne. Vers 1840. 3 h., 2 f.

LABICHE. — Avec DELACOUR. **Le premier Pas**. 1 acte. Salon. Vers 1860. 4 h., 3 f. (Théâtre complet de Labiche, Lévy.) — Avec LEGOUVÉ. **La Cigale chez les fourmis**. 1 acte. Salon. De nos jours. 3 h., 2 f. (*Id.*) — Avec MARTIN. **Les petites Mains**. 3 actes. Salon. Vers 1860. 8 h., 3 f. (*Id.*) — Avec MARTIN. **Moi**. 3 actes. Salle à manger, salon. 9 h., 2 f. (*Id.*)

Jules LEMAITRE. — ***L'Age difficile**. 3 actes. Jardin, salon, cabinet de travail. De nos jours. 4 h., 4 f. (Lévy.) — ***Le Député Leveau**. 4 actes. 4 salons. De nos jours. 5 h., 6 f. (*Id.*) — ***Fli-**

pote. 3 actes. Salle à manger, loge d'actrice, salon. De nos jours. 6 h., 6 f. (*Id.*)

Émile de NAJAC. — **Madame reçoit-elle?** 1 acte. Salon. Vers 1870. 1 h. 1 f. (Théâtre des Gens du monde, Lévy.) — **Au Pied du mur**. 1 acte. Parc. Vers 1870. (*Id.*)

NICOLLE. — **Les Projets de ma tante**. 1 acte. Salon. Vers 1860. 1 h., 3 f. (Dentu.)

PAILLERON. — **L'Étincelle**. 1 acte. Jardin. De nos jours. 1 h., 2 f. (Lévy.) — **La Souris**. 3 actes. Hall dans un chalet. De nos jours. 1 h., 5 f. (*Id.*)

SARDOU. — **Les Pattes de mouche**. 3 actes. Salon, cabinet de travail, serre. Vers 1870. 7 h., 6 f. (Lévy.)

SCRIBE et LEGOUVÉ. — **Bataille de dames**. 3 actes. Salon. 1817. 3 h. 2 f. (Lévy.)

Pierre Wolff. — **Le Secret de Polichinelle**. 3 actes. Salon, intérieur très simple, salle à manger. 4 h., 7 f., 1 enf. (Librairie théâtrale.)

Pièces comiques.

Edmond ABOUT. — **L'Assassin**. 1 acte. Salon. De nos jours. 4 h., 2 f. *Théâtre impossible*, Hachette.

AUGIER. — **L'Habit vert**. 1 acte. Mansarde. Vers 1850. 3 h., 1 f. (Lévy.)

BARRIÈRE et THIBOUST. — **Aux Crochets d'un gendre**. 4 actes. Boudoir, salon, autre salon. Vers 1860. 9 h., 4 f. (Lévy.)

BELOT et VILLETARD. — **Le Testament de César Girodot**. 3 actes. Salon, 2 autres salons. Vers 1860. 8 h., 3 f. (Barbré.)

Tristan BERNARD. — **L'Anglais tel qu'on le parle**. 1 acte. Vestibule d'hôtel meublé. De nos jours. 6 h., 2 f. (Lévy.) — **Les Pieds nickelés**. 1 acte. Petit salon. De nos jours. 3 h., 4 f. (*Id.*) — **Je vais m'en aller**. 1 acte. Petit salon. De nos jours. 1 h., 1 f. (*Id.*)

BISSON et MARS. — **Les Surprises du divorce**. 3 actes. Cabinet de travail, salon. De nos jours. 6 h., 5 f. (Stock.)

Jean BLAIZE. — **L'Admiratrice**. 1 acte. Cabinet d'homme de lettres. De nos jours. 3 h., 2 f. (*Le Volume*, 5 août 1911. Armand Colin.) — **Le Chef-d'œuvre d'Isadora**. 1 acte. Salon. De nos jours. (*Id.*, 9 sept. 1911.)

CAPUS. — **Brignol et sa Fille**. 3 actes. Cabinet de travail. De nos jours. 6 h., 4 f. (Fayard.)

COURTELINE. — ***Boubouroche**. 2 actes. Café, salon. De nos jours 7 h., 1 f. (Fasquelle.) — **Les Boulingrin**. 1 acte. Salon. De

nos jours. 2 h., 2 f. (*Les Marionnettes de la vie*. Flammarion.) — **Un Client sérieux**. 1 acte. Salle de tribunal. De nos jours. 9 h. (*Id.*) — **Lidoire**. 1 acte. Chambre de caserne. De nos jours. 7 h. (*Id.*) — **La Paix chez soi**. 1 acte. Salon. De nos jours. 1 h., 1 f. (Flammarion.)

DELACOUR et HENNEQUIN. — ***Le Procès Vauradieux**. 3 actes. Cabinet d'avocat, boudoir. De nos jours. 6 h., 7 f. (Dentu.)

Abraham DREYFUS. — **Un Crâne sous une tempête**. 1 acte. Salon. De nos jours. 1 h. (rôle muet), 1 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff.) — **La Gifle**. 1 acte. Antichambre de ministère. De nos jours. 3 h. (Ollendorff.) — **Le Klephte**. 1 acte. Salon. De nos jours. 3 h., 2 f. (Lévy.)

FONSON et WICHELER. — **Le Mariage de Mlle Beulemans**. 3 actes. Bureau de maison commerciale, salle à manger, salle pour sociétés. De nos jours. 13 h., 4 f. (Ondet.)

Mme de GIRARDIN. — **Le Chapeau d'un horloger**. 1 acte. Salle à manger. Vers 1850. 5 h., 2 f. (Lévy.)

GONDINET. — **Les Convictions de papa**. 1 acte. Salon. De nos jours. 3 h., 1 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff). — **Gavaut, Minard et Cie**. 3 actes. Salon, bureau. Vers 1870. 4 h., 5 f. (*Théâtre complet*, Lévy.)

MEILHAC et HALÉVY. — **La Boule**. 4 actes. Salle à manger, loge de concierge, salle d'audience. Vers 1870. 15 h., 7 f. (Lévy.)

LABICHE. — **L'Amour de l'Art**. 1 acte. Salon. De nos jours. 1 h., 2 f. (*Théâtre de campagne*, Ollendorff.) — ***Un Garçon de chez Véry**. 1 acte. Salle à manger. Vers 1850. 3 h., 1 f. (*Théâtre complet de Labiche*, Lévy.) — ***Deux Merles blancs**. 3 actes. Salon, autre salon, jardin. 7 h., 5 f. (*Id.*) — **Le Voyage de M. Perrichon**. 4 actes. Gare, intérieur d'auberge, salon, jardin. Vers 1860. 10 h., 2 f.; figurants. (*Id.*) — Avec DELACOUR. **La Cagnotte**. 5 actes. Salon, salle de restaurant, salle d'attente de bureau de police, second salon, rue. 11 h., 6 f. (*Id.*) — Avec LEFRANC. **Embrassons-nous, Folleville!** 1 acte. Salon. Sous Louis XV. 3 h., 1 f. (*Id.*) — Avec MARC-MICHEL. **Maman Sabouleux**. 1 acte. Intérieur rustique. Vers 1850. 4 h., 1 f., 1 fillette. (*Id.*) — Avec MARC-MICHEL. **La Perle de la Canebière**. 1 acte. Salon. Vers 1850. 3 h., 3 f. (*Id.*) — Avec MARC-MICHEL. **Les deux Timides**. 1 acte. Salon. Vers 1860. 3 h., 2 f. (*Id.*) — Avec MARTIN. **La Main leste**. 1 acte. Salle à manger. Vers 1860. 2 h., 3 f. (*Id.*) — Avec MARTIN. **Les 37 Sous de M. Montaudon**. 1 acte. Salon. Vers 1860. 4 h., 3 f. (*Id.*) — Avec JOLLY. **La Grammaire**. 1 acte. Salon de campagne. 4 h., 1 f. (Librairie théâtrale.)

Jules MOINAUX. — **Les deux Sourds**. 1 acte. Salon. De nos jours. 5 h., 1 f. (Lévy.)

MOLIÈRE. — **L'Avare**. 5 actes. Salon. Vers 1660. 9 h., 4 f. — **Le Bourgeois gentilhomme**. 5 actes. Intérieur de maison. Vers 1670. 12 h., 16 f. — **George Dandin**. 3 actes. A la campagne, devant une maison. 5 h., 3 f. — **Les Fourberies de Scapin**. 3 actes. Vers 1670. 7 h. 3 f. — **Le Malade imaginaire**. 3 actes. Chambre. Vers 1670. 8 h., 3 f., 1 fillette. — **Le Médecin malgré lui**. 3 actes. Forêt, chambre. Vers 1660. 8 h., 3 f. — **Monsieur de Pourceaugnac**. 3 actes. Vers 1660. 12 h., 4 f.; figurants. — **Les Précieuses ridicules**. 1 acte. Salon. Vers 1650. Salon. 6 h., 5 f.

Émile de NAJAC. — **Nos Maitres**. 1 acte. Salle à manger. Vers 1870. 3 h., 3 f. (*Théâtre des gens du monde*, Lévy.)

PAILLERON. — **Le Monde où l'on s'ennuie**. 3 actes. Salon, serre-salon. Vers 1880. 11 h., 9 f. (Lévy.)

REGNARD. — **Le Retour imprévu**. 1 acte. Vers 1700. 6 h., 4 f.

Jean THOREL. — **Son Excellence Dominique**. 1 acte. Bureau de ministère. De nos jours, 6 h. (Librairie Molière.)

Il peut y avoir intérêt à consulter le catalogue général et le catalogue spécial de pièces pour la jeunesse, publiés et envoyés sur demande par la Librairie théâtrale. Toutes les pièces y sont analysées.

TABLE DES MATIÈRES

Le Théâtre d'amateurs 1

I. — **La Pièce** 5
La Pièce à ne pas choisir 5
La Pièce comique 9
La Pièce sentimentale 12
Un Répertoire 16
Les Coupures 24

II. — **La Troupe** 26
Le Régisseur 26
Les divers Emplois 28
Le Machiniste 33
Musiciens et Chanteurs 34
Le Souffleur 35

III. — **L'Étude** 37
Le Genre de la pièce 37
Le Rôle 39
La Copie du rôle 41
L'Étude par cœur 42
L'Articulation et l'Émission 44
La Prononciation 46
La Parole expressive 49
La Diction intime 53
Les Vers 54
Le Jeu 57

IV. — **La Scène** 59
Le grand Théâtre 59

La grande Décoration 68
L'Art du décorateur 72
L'Éclairage 75
Sources de renseignements 75
Les Innovations 77
Le Théâtre rudimentaire 82
Le Théâtre sommaire. 85
Le petit Théâtre complet 87
Meubles et Accessoires. 90
Bruits et autres Effets à produire 94
Contre l'Incendie. 95

V. — **Les Répétitions** 97

Notions et Conseils préliminaires 97
Pour se renseigner sur la mise en scène 99
La Place des décors et des meubles 101
La Place des acteurs 101
Les Positions 104
Le Jeu muet. 106
Sensibilité et Possession de soi-même 106
La Tradition. 107
Habitudes et Précautions à prendre 110
La Répétition générale 111

VI. — **La Tête** 113

Premières Considérations. 113
Substances à employer 115
Objets utiles. 116
Comment se grimer 117
La Barbe 119
La fausse Barbe 121
La Chevelure 123
La Perruque. 124
Hygiène. 126

VII. — **Le Costume** 128

La Vérité du costume. 128
Le Costume historique 131
La Beauté du costume 133
Pour se procurer un costume 135
L'Art de porter le costume 136
Les Accessoires du costume. 141

VIII. — **La Représentation** 143
Les Programmes 143
La Salle 144
Les derniers Apprêts 144
Les dernières Précautions 146
Du calme ! 147

Plus de 200 pièces à jouer 149

84-12. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 6-12.

PN 2053 B5

Blaize, Jean
Pour monter et jouer une pièce

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY